teatro

Ronald Peacock

formas da literatura dramática

ZAHAR
EDITORES

ERICO

FORMAS DA LITERATURA DRAMÁTICA

Êste livro faz uma extensa análise da natureza do teatro, de suas relações com as outras artes, das diversas modalidades e da mecânica da expressão criadora. Obra complexa, de grande riqueza de conhecimentos e que não se restringe, em absoluto, à arte cênica, valendo também como uma pesquisa estética da literatura, poesia e música.

Em sua análise, o autor dá destaque ao aspecto estrutural das obras em exame, sem se ater ao sociologismo tão em voga em nosso tempo, quando conteúdo aparece como um valor distinto da forma. Para êle, os valôres sociais existem em função de sua vida estética, e não o contrário. É uma visão ampla, embora focalizada principalmente na autonomia da arte, como uma disciplina específica e não bitolável por quaisquer outras considerações. Não se trata do radicalismo formal de alguns críticos, para os quais qualquer semelhança com a realidade vivida, ou conceptual, equivale à morte da qualidade criadora, e sim da busca de um equilíbrio geral.

O objetivo da coleção TEATRO é pôr ao alcance do leitor de língua portuguêsa as principais correntes do teatro contemporâneo. Em certo sentido, êste livro complementa outro estudo sôbre a arte cênica aqui publicado, *A Experiência Viva do Teatro,* de ERIC BENTLEY, também voltado, com nuanças, para o papel do teatro na estética moderna, enquanto dois outros livros, *O Teatro de Brecht,* de JOHN WILLETT, e *O Teatro de Protesto,* de ROBERT BRUSTEIN, fazem uma análise cultural dos principais autores modernos, e, em *O Teatro do Absurdo,* de MARTIN ESSLIN, o vanguardismo é examinado.

Para o objetivo da coleção, portanto, o ensaio estético de RONALD PEACOCK — que é Professor de Literatura Germânica na Universidade de Manchester e, na mesma Universidade, Diretor de Estudos em Literatura Comparada — presta enorme serviço, dada a profundidade com que analisa o processo criador, sem o conhecimento do qual a divisão em correntes críticas, ora em vigor, se torna superficial.

RONALD PEACOCK

Formas da Literatura Dramática

Tradução de
BÁRBARA HELIODORA

Apresentação de
PAULO FRANCIS

ZAHAR EDITORES
RIO DE JANEIRO

Título original:
The Art of Drama

Traduzido da segunda impressão, publicada em 1960
por Routledge & Kegan Paul, Londres, Inglaterra.

Copyright © 1957 by Routledge & Kegan Paul Ltd.

Capa de
ÉRICO

1968

Direitos para a língua portuguêsa adquiridos por
ZAHAR EDITORES
Rua México 31 — Rio de Janeiro
que se reservam a propriedade desta tradução.

Impresso no Brasil

ÍNDICE

A ARTE DA DRAMATURGIA, apresentação de PAULO FRANCIS 7

NOTA DA TRADUTORA 9

I. INTRODUÇÃO 11

II. IMAGENS E REPRESENTAÇÃO 15
i. Imagens e objetos reais, 15 ii. A gênese das imagens-de-arte figurativas, 20 iii. A ambivalência da imagem-de-arte em relação à realidade, 27 iv. Representação, realismo, e arte defeituosa, 29 v. Representação na arte literária, 30 vi. Representação nas obras históricas, 40 vii. Representação na arte dramática, 41 viii. Conclusão, 44.

III. IMAGENS E SENTIMENTO 47
i. Arte e sentimento, 47 ii. A imagística da música, 49 iii. Outras espécies de imagens-fórmulas, 55 iv. Metáfora, 61 v. Música, Metáfora e Símbolo, 66.

IV. A IMAGÍSTICA E A INTERPRETAÇÃO DA EXPERIÊNCIA NA ARTE 71
i. A imagística e o mundo da experiência, 71 ii. A relação entre as várias espécies de imagística na arte, 73 iii. Beleza, desenho e arte, 75.

V. IMAGENS E PALAVRAS 77

VI. MEIOS DE EXPRESSÃO 85

VII. ARTE E EXPERIÊNCIA 91
i. Uma definição de arte, 91 ii. Experiência e arte, 93 iii. Revivência e idéia, 98 iv. A integridade na arte reconsiderada em relação à experiência e à idealidade, 103 v. *a*) A arte em relação à experiência do artista e do espectador, 105 *b*) O problema da emoção "verdadeira"

na contemplação da arte, 105 vi. Arte e cultura contemporânea, 116 vii. A revivência e o fator ritualístico na arte, 120 viii. A revivência e o elemento de gôsto pessoal, 121 ix. O passado e o presente na obra de arte, 124.

VIII. O PRINCÍPIO DA INTERTESSITURA CARACTERÍSTICA DA IMAGÍSTICA; AS ESPÉCIES E FORMAS LITERÁRIAS RECONSIDERADAS EM RELAÇÃO A ÊLE 127
i. A intertessitura da imagística, 127 ii. O drama e a arte literária; as espécies literárias reconsideradas segundo os princípios da imagística e a definição da arte, 134 iii. Tipo, variante e idiossincrasia, 149 iv. Conclusão, 155.

IX. MÚSICA E POESIA 157
i. Definição do problema, 157 ii. O papel da voz. Imagística vocal, 159 iii. Qualidades musicais não-acústicas na poesia, 162 iv. Efeitos musicais baseados em imagística auditiva, 167 v. Efeito musical pela metáfora e o símbolo, 176 vi. Influência do assunto e do pensamento na musicalização, 178 vii. Tendências particulares do século XIX; os poetas românticos e o ideal musical; Mallarmé, 181 viii. Distinções e conclusões, 193.

X. A ARTE DO DRAMA 199
i. O drama e a teoria de imagística, 199 ii. Variedade de formas dramáticas, 200 iii. A idéia do "dramático", 202 iv. A fala e o diálogo do drama, 210 v. Diálogo e interpretação mal-ajustados; eficácia independente do ator, 217 vi. A estilização da fala dramática, 219 vii. Cenário e decoração, 221 viii. A imagística dramática e seu problema especial de realismo figurativo. Dois aspectos da expressividade no drama, 223 ix. Temas morais e psicológicos naturais no drama, 227 x. O drama e a comunidade; tipos naturais de drama, 237 xi. O enrêdo considerado como imagística, 242 xii. As pessoas consideradas como imagística, 248 xiii. Variedades de tratamento da pessoa-imagem, 253 xiv. O realismo no drama do final do século XIX, 260.

XI. VÁRIOS MODOS DE POESIA NO DRAMA. IMAGENS-FÓRMULAS EXPRESSIVAS, METÁFORA, E SUA RELAÇÃO AO ESTILO E À QUALIDADE POÉTICA 267
i. O problema do "poético", a confusão dos têrmos; o critério do estilo, 267 ii. O verso no drama, 276 iii. Verso e comédia, 285 iv. Os símbolos e a intensificação poética no drama, 287 v. Drama e mito, 291 vi. A "poésie de théâtre" de Cocteau, 294.

XII. CONCLUSÃO 299

NOTAS 307

TRADUÇÕES DE TEXTOS 315

BIBLIOGRAFIA 325

A Arte da Dramaturgia

A NATUREZA do teatro: é literatura, possui linguagem própria, quais as suas relações com as outras artes? Essas perguntas, cuja complexidade desafia respostas definitivas — Peacock, prudentemente, admite o caráter experimental do seu estudo — estão abordadas com profundidade rara em FORMAS DA LITERATURA DRAMÁTICA. Peacock se concentra nos aspectos estruturais do teatro. Considera-os isoladamente e procura unificá-los. Não se atém a fórmulas tradicionais. Obteve subsídios de muita gente, inclusive de Colingwood e Sartre, mas sua obra tem a marca distinta da originalidade.

Cabe ao leitor uma indagação sôbre a utilidade dessa pesquisa. *The play is the thing* para a maioria de nós, apesar da existência frenética do Professor McLuhan. Encontramo-nos com uma realidade representada com a qual nos identificamos, ou não. Êsse o critério predominante de qualidade. Houve tempo em que a boa estrutura na obra de arte era aquela que não percebíamos. O grande público ainda reage assim, mas, no mundo dos especialistas, tal consideração inexiste. Para Peacock, a obra de arte deve ser examinada como um corpo humano pelo anatomista.

Êle é um superformalista, em ênfase, pois subordina tudo à expressão estética. Nesse sentido, choca-se com a corrente crítica a que estamos mais habituados, o marxismo e tributários, onde sentido é mais importante do que expressão. Peacock mereceria dêsses críticos o título, supostamente desonroso, de defensor da arte pela arte. Não que êle despreze *per se* o teatro com objetivo político, ou, *lato sensu*, social. Procura, isto sim, um critério qualitativo autônomo para a obra em exame. Nada tenho a opor a êsse método. Muito pelo contrário, considero-o essencial, desde que não exclua, como fazem alguns formalistas menores, a própria idéia da tese, ou da mensagem, se preferem.

Peacock, em suma, não é um "alienado". Nos autores que examina sempre destaca os valôres em jôgo, mas dá prioridade à forma pela qual se expressam. O mal da corrente sociologística em arte foi a vulgarização em que caiu. Tratando a matéria artística à maneira hegeliana das totalidades, perdeu muito do sentido intrínseco da experiência criadora, de suas características específicas. Críticos como Peacock, às vêzes indo ao outro extremo, tentam obter um equilíbrio, carregando no prato contrário da balança. Afinal, qualquer tratado de Sociologia nos diz mais em seus próprios têrmos do que a melhor peça de Brecht voltada para a mesma finalidade. A importância de Brecht decorre precisamente da natureza teatral de sua experiência. Êsse, o tema de Peacock, crítico no nível de Eric Bentley e Francis Fergusson.

Formas da Literatura Dramática é, em última análise, um livro para o estudioso. Transcende os próprios limites do teatro, pois embora Peacock o negue, com excessiva modéstia, tem um conteúdo filosófico apreciável, extensivo à arte em geral. Para aquêles que não se satisfazem com a condição de espectador ou leitor, e desejem aprofundar-se na estética da criação, é uma obra indispensável.

PAULO FRANCIS

Nota da Tradutora

A TRADUÇÃO do texto de Ronald Peacock foi ingrata. A nitidez de seu raciocínio não perdoa, não permite hesitações ou opções. Foi por vêzes necessário usar palavras compostas por duas outras porque o próprio autor no original julga ser êsse o único caminho para expressar seu pensamento com a precisão que buscava. Creio que tal uso das palavras não criará qualquer dificuldade, pois o autor explica detalhadamente sua escolha de têrmos e a razão dessas construções duplas que utiliza tão freqüentemente.

Pareceu mais justo deixar os trechos poéticos citados na língua original porque em se tratando de poesia fatalmente desapareceriam na tradução certas qualidades que justificavam a presença do trecho na obra. Assim, os trechos estão transcritos como os encontramos, e exemplificando precisamente o que o autor queria que exemplificassem. Ao pé de cada citação haverá uma numeração especial (T — 1, T — 2, T — 3, etc.) que corresponderá a uma relação de traduções literais encontradas no final do livro. Tais traduções foram propositadamente feitas *muito* literalmente, por terem como único objetivo permitir àqueles que não dominam os originais poder seguir o pensamento linha por linha.

Os títulos de obras já consagrados em português são usados. De outra forma foram preservados os originais, ou então postos em português os que o próprio autor citava em tradução.

CAPÍTULO I

Introdução

UM DOS mais desafiadores problemas da crítica é o de se definir de modo satisfatório a natureza do drama como forma de arte, porque, como bem sabemos, êle pertence tanto à literatura quanto ao teatro. É uma forma composta, que utiliza várias "artes" para um único fim. O dramaturgo, o autor,* o cenógrafo e o figurinista, com seus próprios materiais, contribuem separadamente com formas expressivas que se harmonizam e criam um só efeito unificado. Tal processo sugere fortemente um parentesco entre as artes; se não tivessem algo em comum elas dificilmente se mesclariam tão igual e eficazmente. E recai sôbre nós a obrigação de encontrar — se é que desejamos explicar satisfatòriamente a forma dramática — seja um único princípio estético para tôdas as artes, seja ao menos um princípio que possa explicar o sucesso de sua associação em formas compostas. Só assim poderá ser elaborada uma teoria que explique a variedade do drama, os principais tipos de peças, a relação entre a interpretação, a ação e o diálogo, o uso alternado de verso e prosa, e a criação do estilo e do efeito poético. Uma "teoria de literatura" em si não será suficiente. Precisamos de uma teoria que ligue a literatura e a poesia com as outras artes, uma teoria que alcance mais longe do que as concebidas meramente em relação às palavras ou às formas literárias de leitura.

---

* A distinção feita por Peacock entre dramaturgo e autor não é muito clara. Presume-se que "autor", no caso, signifique o criador de espetáculos onde o texto é apenas um dos elementos cênicos dentro de um todo. O têrmo, nesse sentido, é mais usado em relação a diretores de cinema. (N. da T.)

Dentre um largo número de sugestivas idéias sôbre arte há duas, "forma" e "expressão", que continuam a atrair um máximo de atenção e se têm provado geralmente úteis, muito embora sua significação seja complicada e difícil de definir. Nenhuma das duas, no entanto, nos dá o auxílio necessário ao nosso problema específico. Por isso mesmo basearei meus argumentos num ponto de vista de *imagens* e *imagística*, que no devido tempo será relacionado tanto à forma quanto à expressão. Como primeiro passo tentarei estabelecer certos princípios de imagística em relação a tôdas as artes, inclusive as da linguagem, e podemos dizer de início que isso implicará a libertação do têrmo da significação excessivamente restrita de figuras de retórica que adquiriu na crítica literária inglêsa. Uma utilização característica de imagens num contexto estético será focalizada e relacionada a outras espécies de imagística e pensamento, sendo também debatida a significação da metáfora.

O próximo passo será o de examinar a imagística implícita na linguagem, seja na forma escrita ou na falada, depois do que será possível sugerir uma definição global de arte. O problema das formas e espécies literárias terá então de ser frontalmente encarado e tentarei reenunciá-lo, no que tange a seus aspectos estéticos, em têrmos de imagística, porém tendo em mente as influências psicológicas e sociais que podem explicar a gênese de tais formas e espécies. Dedicarei um capítulo à música e sua relação com a poesia, a fim de encarar de nôvo todo o problema, inclusive o conceito da música como a forma de arte perfeita, do ponto de vista dos novos princípios da imagística. Essa etapa explorará a significação de noções tais como "a música da poesia", a natureza da interpretação das duas artes, a relação entre a imagística auditiva na linguagem e na música, bem como a influência histórica do ideal musical cultivado pelos poetas românticos e simbolistas, e seus efeitos particularmente na visão moderna "do poético" em tôdas as artes. Será incluído também um comentário sôbre a relação entre o drama e a ópera. Examinei todo êsse assunto com particular cuidado também por ser o epíteto "musical" muitas vêzes utilizado de forma vaga e imprecisa, já que tendemos a recair sôbre êle para indicar de forma definitiva certo elemento da poesia que desafia tôda análise. Isso resulta em transformar a música num mistério injustificável, e no obscurecimento da verdadeira relação que a mesma tem com a vida e a experiência, relação essa que creio que ela compartilha com a poesia e as outras artes. Finalmente, com o campo assim preparado em várias direções, poderão ser examinados os problemas da forma dramática.

Considero minha definição de arte, que é dada no capítulo VII, como experimental, pois não tenho aspirações a poder formular enunciados do tipo que poderia fazer um filósofo profissional. Ela é apresentada tão-sòmente porque auxilia a exposição de meu principal argumento. A ser êste ensaio um estudo de Estética, é limitado a um único aspecto da mesma, o do problema de formas de arte inter-relacionadas, as quais procura elucidar por uma teoria de *intertessituras* da imagística na qual a feição característica é o *funcionamento* das imagens numa estrutura unificada. Isso coloca-me mais próximo da crítica do que da Estética; um filósofo ou um psicólogo daria, por exemplo, uma explicação muito mais elaborada das imagens. Existem, de qualquer modo, inúmeras teorias sôbre o acontecimento ou fenômeno mental conhecido como "imagem", e não se pode dizer que qualquer acôrdo tenha até aqui sido atingido a respeito de uma hipótese geralmente satisfatória. Se começássemos por tentar resolver definitivamente o problema do que são as imagens, é provável que nunca chegássemos ao problema particular que nos ocupa no momento. De modo geral, entretanto, considero a porção central de *Principles of Art*, de Collingwood, e *L'Imagination*, de Sartre, extremamente elucidativos, o que não significa que tenha adotado qualquer das duas teorias como meu ponto de partida. Pessoalmente procurei dar grande ênfase à maneira pela qual as imagens têm sua construção modificada por intermédio de sua função em determinados contextos. Dado êsse objetivo limitado espero que minha linguagem seja suficientemente precisa para significar algo de útil.

Ela terá de ser, no entanto, uma linguagem de generalidades, já que a essência de minha investigação não é a análise de determinadas artes vistas por meio de exemplos excepcionais, mas a busca de generalizações que possam explicar parentescos, unidade dentro da variedade, interpenetrações e formas de síntese. Estudiosos das várias artes, especializando-se em certo período, gênero ou artista individual, bem como em qualquer outro assunto limitado, têm à sua disposição um vasto repositório de terminologia especializada, cujo efeito, na medida em que esclarece detalhes, é o de tornar a generalização mais ampla um tanto insípida, e há quem possa sentir que as idéias dêste ensaio sejam por vêzes apresentadas numa forma generalizada que implica supersimplificação. Só posso esperar que a tese em sua totalidade tenha uma espécie de precisão e particularidade próprias. Se eu tivesse usado os vocabulários técnicos e os processos detalhados das várias especialidades a cada etapa (supondo que isso fôsse possível a uma só pessoa) meu principal objetivo de sugerir uma teoria de inter-relações não poderia ter sido alcançado. Mas uma teoria dessa espécie é indispensável à elucidação de uma forma composta tal como o drama.

Procurei evitar, no texto, digressões polêmicas e até mesmo, em grande parte, referências às muitas teorias de arte, poesia e drama até aqui formuladas. Dentro de limites decentes, procurei manter minha argumentação o mais simples e desimpedida possível. Uma bibliografia selecionada e as notas indicarão parte de meus débitos a estudos anteriores. Digo parte porque hoje em dia não é mais possível relacionar todos os escritos estéticos e críticos que se lê. Meu interêsse nos aspectos estéticos do assunto remontam a meus dias de estudante na Inglaterra e na França, e mais tarde na Alemanha, onde um de meus primeiros estudos foi dedicado aos aspectos musicais da obra de Thomas Mann.

Parte do material dos capítulos IX e X apareceu, em forma ligeiramente diferente, num artigo intitulado "Probleme des Musikalischen in der Sprache", em *Weltliteratur. Festschrift für Fritz Strich* (Francke, Berna, 1950), e em uma Rylands Lecture, "Public and Private Problems in Modern Drama", publicada em *Bulletin of the John Rylands Library*, Vol. 36, nº 1, 1953. Meus agradecimentos aos Editôres dessas publicações pela permissão de uso dêsse material.

CAPÍTULO II

Imagens e Representação

I. IMAGENS E OBJETOS REAIS

NA PINTURA e na escultura, no drama, na narrativa e na poesia descritiva estamos acostumados a encontrar quadros do mundo exterior. Temos consciência, ao mesmo tempo, de que nossa apreensão dessas imagens de arte não constitui a mesma coisa do que vermos o mundo real que se nos depara. Quando vemos um homem e seu retrato vemos duas coisas diferentes; um é um objeto vivo, que se move, e o outro uma imagem afixada por tintas a uma tela. Mas as aparências da natureza podem ser tão fielmente captadas na arte que reconhecemos a semelhança, e falamos então de "representação". O que se aplica aos retratos é também válido para quadros de paisagens, interiores e cenas.

Os processos envolvidos em ver-se uma pessoa ou cena no original e sua representação e em reconhecer-se a semelhança entre êles são extraordinàriamente complexos. Para compreendê-lo basta que nos lembremos de que há muitas maneiras de se alcançar com tintas a semelhança de uma mesma cena, muitas maneiras de se retratar o mesmo modêlo, tôdas elas verdadeiras e semelhantes. Não é parte de minha intenção entrar pelos problemas da teoria do conhecimento, ou analisar em detalhe os processos psicológicos pelos quais apreendemos o mundo exterior. Desejo apenas encontrar um modo conveniente de distinguir as imagens da arte das de outras espécies, ou, em outras palavras, focalizar a atenção nas características dos *contextos estéticos* da imagística em contraposição a outros contextos dos quais as imagens participam. As percepções, sensações e impressões (ou "impressões-imagens") que tenho como reação ao mundo exterior são parte de um fluxo constante em meio ao qual executo certas ações; ou uso-as para minhas atividades ou elas são uma espécie de acompanhamento de fundo. As imagens de objetos lembradas, por outro lado, formam parte dos contextos do pensamento, como tema seja de simples recordações, seja de uma análise estudada, ou de informação, e assim por diante; mas também elas pertencem a um processo incessante de mudança. A primeira marca do contexto estético, digamos numa pintura ou num poema descritivo, é o serem as imagens fixadas em um meio. Ao ver um pôr-de-sol poderei, num entusiasmo estético, formar para mim mesmo um belo quadro; mas a cena muda, o sol se põe, e não tenho meios de impedi-lo. Os sóis de TURNER, sempre a pôr-se, nunca se põem. São uma fórmula de tinta, uma construção com uma espécie particular de significado, e realizada com seus objetivos próprios.

O que são tais significados e objetivos será abordado gradativamente nesta investigação, porém um dêles nos confronta logo de princípio porque concerne à questão da semelhança, da similitude entre uma descrição de arte e um original da natureza. A arte não é simples imitação, porém alguma semelhança é muitas vêzes parte do objetivo do artista. Sem dúvida êle dirá que seu quadro é "sua" visão, ou sua "impressão" da cena, e que ela diferirá da de outro artista (como da sua ou da minha), e que êle dá grande importância a tais diferenças que constituirão a marca de sua originalidade. Mas o quadro será, de qualquer forma, até certo ponto uma retratação, e de alguma coisa. Êle terá alguma ligação com um original. E a pergunta que surge é: quais serão os limites de tal semelhança? Poderão êles tornar-se tão aproximados que deixarão de ser arte?

Conseguiremos mais clareza se nos concentrarmos a esta altura nas artes visuais, já que o problema de representação aparece nelas em sua forma mais gritante (além do que o drama, do qual nos ocuparemos mais tarde, implica representação não só de pessoas como também de um meio ambiente). O melhor é começarmos com as seguintes perguntas: o que queremos dizer quando falamos da aparência "real" de uma coisa? É possível reproduzir-se isso num desenho? E tal desenho constitui "arte"?

Para têrmos um ponto de referência usarei a noção de "realismo ingênuo", pressupondo um mundo de senso comum em virtude do qual poderemos falar de várias visões ou "interpretações" da coisa observada. Se duas pessoas estão sentadas num parque, verão diante de si objetos, um grupo de árvores, um arbusto, um lago, gramados, canteiros, velhos sentados em bancos, môças empurrando carrinhos, meninos jogando bola, casas com vista para o parque, e assim por diante; e poderão falar a respeito dessas coisas e compreender cada um a que o outro se refere. E se selecionassem uma casa e a desenhassem de onde estão sentadas, seus desenhos — dado um mínimo de habilidade — pròvàvelmente teriam alguma coisa em comum, como por exemplo o contôrno, a côr, e a distribuição de portas, janelas e telhado. Êsse conteúdo de percepção comum denota o mundo exterior a respeito do qual há acôrdo. Fora do conteúdo comum há os elementos variáveis, devidos ao fato de cada um de nós ver as coisas de forma diferente, cada um notando algumas coisas em sacrifício de outras, alguns de nós sendo mais sensíveis à forma, outros à côr, e assim por diante.

Êsse mundo acordado da percepção comum é de certa forma um mundo seguro; é reconfortante sentir que o parque, os gramados, o lago, as árvores, as casas, estão sòlidamente ali e não fugirão. Mas êle é também, de outro lado, e do ponto-de-vista visual, um mundo impreciso, já que está sempre mudando com a hora, a atmosfera, as estações, e os anos, e já que nunca duas pessoas, mesmo no mesmo momento, vêem uma cena visual idêntica, nem tampouco a examinam ou absorvem necessàriamente. Isso é o que torna a questão de qual seja a aparência "real" das coisas tão difícil. Normalmente o que realmente vemos é uma quantidade de objetos aproximadamente percebidos ou visualizados. Quando, por outro lado, procuramos descobrir qual é a aparência "real" das coisas, interrompemos o que estamos fazendo a fim de buscar um objetivo especial. Embarcamos numa indagação; e vemo-nos a olhar mais precisamente, a focalizar nossa atenção, a considerar e pensar, e, em verdade, a proceder a um exame. E tal exame pode ser de natureza a levar-nos pela análise à precisão conceptual e científica, ou de natureza a levar-nos pelas imagens à precisão estética. O primeiro leva a um mundo público de conhecimento científico, enquanto o segundo permanece uma experiência nossa, privada e individual.

O problema fica bem delineado na atitude de alguns fisiologistas e psicólogos de hoje em dia, que fazem distinção entre um "mundo físico" e um "mundo perceptual". Um é um mundo comum cientìficamente estabelecido pela prova e pela dedução, e de comum acôrdo aceito como a fonte do mundo perceptual. O mundo da percepção é privativo de cada indivíduo, determinado por todos os fatôres de sua própria constituição fisiológica e sua situação no mundo físico num dado momento. Êsse mundo da percepção já foi descrito como uma "representação simbólica do mundo físico".[1] Êle constitui uma representação e um conjunto de símbolos porque seu conteúdo não é idêntico nem contemporâneo a alguma coisa no mundo físico, mas *corresponde* a êste último, cuja verdadeira sede é a própria mente que gera a representação.

Os desenhos que procuram atingir uma semelhança o mais exata possível aos objetos físicos são animados, em princípio, por um objetivo científico; evitam cuidadosamente a visão impressionista, subjetiva, parcial; buscam uma verdade de aparência "normal". Pensemos, por exemplo, num complicado cruzamento de ruas, com um trevo duplo, ilhas de trânsito, e sinalização iluminada com lâmpadas de várias formas e côres. Em tal lugar tem-se normalmente uma vaga impressão geral das pistas, meios-fios, pilastras e postes de concreto, ilhas, elevações, e outras formas. Mas uma tentativa de desenho da cena "real" seria uma complicada planta mostrando a disposição precisa das pistas, sinais de trânsito, etc., tudo devidamente espaçado (e visto, naturalmente, de uma dada posição no espaço) proporcionalmente às duas posições reais, e com suas formas e côres particulares. Tal desejo ainda seria falho, no sentido estrito da palavra, em precisão, porém teria sido eliminado o elemento de impressão e se teria tentado evitar qualquer sentimento em relação à cena. Tratar-se-ia então de uma reconstrução pictórica baseada em análise. As chamadas representações fiéis são sempre assim, elaboradas até os mínimos detalhes. Examinamos os objetos por todos os ângulos, isolando e inspecionando seus detalhes um a um, selecionando uma pequena área após outra como objeto da concentração de nossa atenção, e eliminando os aspectos incidentais. O exame por meio de microscópios, telescópios, raios X, e todos os outros instrumentos de análise segue-se como prolongamento natural e lógico dêste processo. O desenho do aspecto real da mão é suplementado pelo aspecto de um segmento de pele visto num microscópio, ou o da estrutura de um osso no raio X. Uma cópia realista da natureza é uma imagem na qual cada detalhe do objeto recebe atenção *isolada*, com as medidas espaciais constituindo o único elemento de coordenação das partes. As ilustrações botânicas e anatômicas são exemplos apropriados de desenho analítico. Os desenhos e pinturas dessa espécie constituem sem dúvida uma espécie de imagística, a que pretendo chamar imagens-cópias científicas. É claro que nenhuma reprodução gráfica poderá atingir uma precisão perfeita; a imagem figurativa perfeita não existe. Elas são sempre mais exatas nas proporções das medidas, que são de mais fácil tratamento, do que na côr e na luz. De resto constituem realmente apenas aproximações. Semelhanças fotográficas monocrômicas são também baseadas em medidas, razão pela qual êsse têrmo é muitas vêzes usado para transmitir um sentido de realismo. Vale a pena notar, no entanto, que as fotografias monocrômicas, a não ser por sua exatidão de medidas, e por certos efeitos de luz e sombra, não são realistas. (EISENSTEIN reconheceu nesse aspecto a potencialidade do filme como uma forma de arte, com o prêto-e-branco constituindo em si uma convenção ou formalização.)

As imagens-cópias científicas, que pertencem como ilustrações a contextos de pensamento e teoria, são dedicadas a "objetos", enquanto as imagens estéticas se preocupam com aparências. Não se pode dizer que as duas sejam completamente separadas uma da outra, o que pode ser verificado pelo tipo de imagem que é intermediária e que funciona igualmente bem como ilustração científica e imagem estética. Uma pintura perfeitamente figurativa de uma maçã que tenha sido colocada de modo a enfatizar a sua "maçã-dade", isto é, sua característica de constituir um representante de sua classe (no que reside um processo normalizador preliminar) seria a um tempo uma imagem-cópia científica, analítica, e uma imagem estética de um possível modo de aparência. Creio que também deve ser admitido que uma representação exata de qualquer uma das inúmeras "aparências" possíveis de uma maçã, de per si ou em conjunto com outros objetos, e segundo a luz, a côr e a forma visual, tem certo caráter científico, porém com uma mudança de direção; o objeto da representação não será o objeto comum "maçã", mas as formas da côr e da luz em si mesmas. As obras de arte, seja em parte seja no todo, poderiam fàcilmente levar à exatidão da ilustração científica, como podemos verificar em muito da arte holandesa e flamenga, ou nas aquarelas topográficas de DÜRER, ou no desejo de LEONARDO DA VINCI de ser fiel a uma visão exata dos objetos como ao menos parte de seu objetivo.[2] O impressionismo, também, desenvolveu-se a partir de um início realista como uma tentativa de captação de imagens visuais precisas, embora momentâneas, resultantes de fugazes efeitos da luz.

Reconhecer a interpenetração das imagens-cópias científicas e das imagens-de-arte ajuda-nos a lhes compreender as divergências, devidas ao motivo de seu uso e à função que lhes é dada. As primeiras pertencem a um contexto de visão analítica e de verdade científica ou conceptual. As últimas pertencem a um contexto de visão estética, ou imaginativa. Ambas são "construções" no sentido de virem a ser ativamente incorporadas aos processos do pensamento, uma com um objetivo conceptual, a outra com um objetivo imaginativo. Outros elementos, porém, entram neste último contexto, tais como os interêsses naturais, os desejos, os gostos e os sentimentos do artista; e todos êsses, embora ajudando a criar um contexto estético, tendem a impedir o científico ou conceptual. E é para êles que agora nos voltamos.

ii. A GÊNESE DAS IMAGENS-DE-ARTE FIGURATIVAS

Se a imagem-cópia científica tenta responder à indagação sôbre qual seja a aparência "real" das coisas, o que implica um senso racional do normal e do médio, a imagem estética nos mostra o que elas *parecem*, admitindo-se uma multiplicidade de aparências visuais possíveis. Isso traz consigo a sugestão de um certo modo de atenção do qual resulta uma determinada espécie de contexto para as imagens.

SCHOPENHAUER classificou o estado estético como aquêle no qual cessamos de estar envolvidos em ação interessada (a mola acionadora da vida) e tornamo-nos contemplativos. Nessas condições o aspecto das coisas, aos quais a nossa agitada atividade objetiva nos cegava, é-nos revelado. Tal idéia, embora supersimplificada sob alguns aspectos, continua a ser uma pista das mais úteis a respeito da experiência estética, por indicar com clareza o quadro dentro do qual ela ocorre: uma espécie de atividade cessa e outra se inicia. A primeira é vital, física; o pensamento só é nela envolvido na medida em que as faculdades mentais, o uso da inteligência e do conhecimento, etc., colaboram para os objetivos da atividade, como no andar, cozinhar, jogar bola, tomar um ônibus, ganhar a vida, ou seja o que fôr, coisas que poderemos fazer melhor se nos aplicarmos um pouco. A segunda espécie de atividade é puramente mental.[3]

Nosso hábito comum é, assim, o de tratarmos os objetos de uma maneira prática, concentrando nossas atenções nêles apenas na medida que convém aos nossos objetivos. Quando vamos a uma estação tomar um trem ficamos vagamente conscientes do que nos cerca como um fluxo de sensações em meio ao qual percebemos de forma um pouco mais estabilizada e concreta nosso percurso até o trem. Já que desejamos tomá-lo, registramos "o nosso trem" e pressupomos que êle é um objeto de muitos aspectos, mas com dois ou três atributos eminentemente importantes para nós nesse momento, tais como sejam sua faculdade de locomoção, a de transportar passageiros, e a de ser o trem que desejamos tomar. Seja qual fôr sua aparência, ou, para complicarmos um pouco mais a coisa, seja qual fôr a gama de imagens que êle pudesse apresentar ao ôlho desinteressado, é conveniente para nós nesse momento ignorar a todos êsses e agir a partir do objeto convencional "trem". De outro modo poderíamos permitir que as imagens prendessem nossa atenção, entrando por conseguinte num transe estético, e acabarmos por perder o trem, que é o que muitas vêzes acontece com os artistas. O pressuposto de um objeto que se nos defronta corresponder a um tipo convencional torna possível um semnúmero de ações quotidianas enquadradas num sistema de hábitos automáticos que economizam tempo.

Tais hábitos, de que somos imbuídos pelas necessidades práticas, tornam-nos imunes à aparência das coisas. Às vêzes, por mero acaso, a natureza fenomenal de certa cena se força sôbre nós, como por exemplo uma paisagem de montanhas e lagos com o sol brilhando através das nuvens de forma a tornar difícil distinguir entre água, céu e montanha; os três se apresentam com forma semelhante um ao outro, e só a rememoração de nossa situação geográfica num mundo de senso comum poderá persuadir-nos de que existe em frente a nós algo mais do que uma composição de raios fugidios em vários tons de cinza. Normalmente, no entanto, se desejamos buscar uma grande consciência visual de alguma coisa temos primeiro de nos preparar. Vemos, por exemplo, de forma um tanto vaga, a rua principal de uma cidadezinha pela qual teremos de passar para chegar ao nosso destino, e não observamos mais do que o exige o nosso objetivo. Mas se atentarmos para a rua como um conteúdo variado de coisas visíveis, passamos a experimentar um estado de conscientização visual, e de concentração, que pode tornar-se exclusivo sob vários aspectos e chegar a estabelecer uma certa espécie de todo completo destacado do resto das coisas. Onde anteriormente havia aparências difusas ou pelo menos desapercebidas, sem valor para uma mente atenta, formam-se agora uma coerência e uma significação pictóricas. Não que haja apenas uma significação para a cena. Mentes e sensibilidades diversas, ou a mesma mente em diversos estados de espírito, ou em graus variados de atenção, verão variações do quadro visual, muito embora a experiência, por modificada que seja, permaneça de um mesmo tipo reconhecível. As impressões sensoriais foram organizadas em determinada ordem, de modo a podermos dizer: "Que riqueza de vida e de côr!" ou "Como é tranqüila a rua, e como são belas e repousantes as casas brancas e baixas, e as árvores que se curvam sôbre elas, sob céu azul!" ou, com intenções mais requintadas: "Que desenho impressionante de linhas, massas, superfícies, contexturas, côres!" Se, passando além da situação estética, quiséssemos fazer arte e pintar um quadro dessa cena, fá-lo-íamos de modo a tornar aparente nossa principal impressão ou sentimento, pela seleção de alguns e modificação de outros dos vários elementos visuais da cena. Em outras palavras, construiríamos com tinta a imagem que incorporasse a nossa idéia ou sentimento centralizador.[4]

É isso o que queremos dizer por contextos estéticos, os quais são contextos de pensamento imaginativo, e que são a base das imagens da arte em seus aspectos figurativos mais simples. Um quadro é uma imagem total dessa espécie, e por imagem total queremos dizer um esquema unificado de imagens no qual todos os elementos da cena são adaptados e assimilados uns aos outros segundo um objetivo visual predominante. Analìticamente podemos distinguir numa pintura sua composição, ou côr, luz, tonalidade, perspectiva, seus motivos e composição dos mesmos, etc.; mas todos êsses elementos se ligam inseparàvelmente numa imagística que traz em si uma interpretação visual de uma cena.

Os contextos de conscientização imaginativa, que nisso se distinguem de conscientização conceptual ou perceptiva, permitem-nos fazer descobertas visuais a respeito do mundo, e muitos pintores já exploraram a natureza nesse sentido. Resolvidos a estudar suas aparências, sentiram sempre que sua pintura descobria aspectos da natureza que não eram de forma alguma uma questão "subjetiva" mas, essencialmente, elementos ali presentes para serem vistos e, uma vez apontados, prontos a exigir admissão de sua existência pelos outros. CONSTABLE é um exemplo destacado, pois buscou — por meio da mais atenta observação — qualidades da natureza que não haviam antes sido retratadas, falando de uma "arte de ver a natureza" a ser aprendida pela mais humilde dedicação.[5] Um comentário de CÉZANNE ilustra como o artista procura situar-se no contato mais íntimo possível com a natureza que o circunda: "E assim fui obrigado a desistir de meu projeto de refazer todo POUSSIN diretamente da natureza, e não construído pedaço por pedaço a partir de notas, desenhos e fragmentos de estudos; em poucas palavras, de pintar um POUSSIN vivo, ao ar livre, com côr e luz, em vez de uma dessas obras imaginadas num estúdio, onde tudo tem a coloração marrom de uma fraca luz do dia, sem reflexos do céu e do sol".[6] *Em vez de uma dessas obras imaginadas num estúdio* — CÉZANNE coloca aqui a imaginação em contato direto com a côr e a luz, para que sua pintura, por sua vez, possa refletir essa intimidade. Êle vê; e depois pinta.

Como dissemos acima, no entanto, em relação à cena de rua, diferentes aspectos de um panorama podem ser focalizados e não se pode tê-los todos de uma só vez, mas sucessivamente. É preciso que se escolha o significado visual em que se está mais interessado no momento, ou o que mais impressiona, ou aquêle a que se mais reage emocionalmente e que portanto se deseja fixar. De modo que muito embora a experiência estética produza uma "descoberta", no sentido acima examinado, constituirá sempre uma imagem seletiva tirada de tôdas as possíveis imagens da cena. Quando CONSTABLE procurava representar alguma coisa na natureza que antes não fôra descoberta, supõe-se que fôsse necessário para êle ressaltar *aquilo* em detrimento do já sabido anteriormente; de forma que sua descoberta não terá sido a da "realidade" em têrmos absolutos, mas a de um nôvo aspecto da realidade apresentado como imagem. Não se trata de alguma imagem de capricho, fabricada apenas por sua imaginação e sem correspondência com alguma coisa que outras pessoas pudessem sentir; mas nem por isso deixa de ser uma imagem que constitui uma interpretação seletiva. Assim podemos dizer que o aspecto representacional da arte mostra uma descoberta gradativa da verdade visual em tôda a sua variedade, em oposição à percepção habitual, prática, e aos processos mecânicos que determinam a proeminência de alguns aspectos em detrimento de outros em nossa experiência normal de percepção.

Quando a imaginação interpreta o mundo exterior pela forma acima sugerida devemos admitir a existência, nesse processo, de um fator de construção, já que a seleção, ou a ênfase, são processos construtivos. Como dissemos antes, o próprio interêsse, o elemento pré-racional, como por exemplo o interêsse de CONSTABLE pela paisagem, constitui uma orientação inicial do processo imaginativo. Mas o fator construtivo é importante em relação à composição e à unidade de efeito por ela alcançada. Pois a unidade da imagem-de-arte é construtiva, em contraste com a desunidade analítica da imagem-cópia científica. Nesta última os únicos aspectos unificados são os contornos ou formas simples dos objetos naturais ou suas partes constituintes, tomados separadamente. Existe coordenação matemática, sem dúvida, mas fora isso tais imagens servem uma unidade que não está dentro, mas fora delas mesmas, ou seja a unidade conceptual implícita da teoria científica. Na imagem-de-arte a unidade deriva do enfoque de um significado em têrmos visuais (evitarei as complicações a esta altura) e do conseqüente caráter centrípeto de todos os elementos da composição.

Até êste ponto estivemos tentando compreender a qualidade ou função representacional, isto é, figurativa, das imagens pela simples razão de que a arte muitas vêzes inclui a retratação como parte de seus objetivos. Já mencionamos, entretanto, que vários motivos, a maior parte dêles antes passionais do que racionais ou científicos, influenciam a produção da arte, de forma que a "representação pura" raramente ou nunca será o único objetivo. A interpretação visual, que associamos ao tipo estético de imagística, é em si profundamente influenciada pelos sentimentos, que nos falam com grande eloqüência pelas imagens da arte. O retrato do artista nos mostra a natureza tal como foi vista por êle, à sua própria maneira, e a cuja realização seus sentimentos e temperamento deram certa contribuição, maior ou menor. O que um pintor pinta, ou o que um poeta escreve, os temas que escolhe, as idéias que tem, são guiados tanto pelo estímulo imediato — um tema ou uma cena dados — quanto por todos os seus hábitos mentais e emocionais, que determinam a direção de seus interêsses. Todo mundo está à mercê dêsse poder pré-intelectual e pré-moral, cuja influência se estende pela própria maneira de conceber e tratar os problemas que estamos sempre a ter de enfrentar conscientemente. Há um significado não-figurativo e subjetivo em todo quadro ou poema, nem que seja apenas pela simples razão de reunir *êsse* conteúdo, *êsse* tema, *essas* situações, quando poderiam ter sido escolhidos tantos outros; e isto aplica-se ao quadro mais propositadamente "objetivo" jamais pintado. RAFAEL escolhe um tema, REMBRANDT outro, segundo a compulsão de seus interêsses.

A verdade é que a representação e o sentimento expressivo se interpenetram constantemente, sendo um êrro desejar delimitar os objetivos da arte, quando ela efetivamente nos mostra o mundo exterior, a um ou outro. Do problema da completa "distorção" das formas naturais, e a da abstração, a ela relacionada, trataremos mais tarde. Consideramos aqui o elemento da representação deliberada e seu lugar na arte, e desejamos (em oposição a uma forte tendência contemporânea para menosprezar sua importância em favor de teorias extremadas de simbolismo e expressionismo) defender seus direitos, mas em bases estéticas adequadas. Segundo estas, a melhor maneira de apresentar o assunto é dizermos que na arte o figurativo inclui a expressão, como no caso da natureza da visão individual; e que por sua vez a expressão pode incluir o figurativo, já que alguns de nossos sentimentos são uma reação direta ao mundo visual. A fusão dêsses dois elementos toma inúmeras formas, como podemos observar nas paisagens de artistas tão diversos quanto CONSTABLE, RUYSDAEL, TURNER, COROT e os impressionistas. Todos os têrmos definidores da crítica de arte refletem êsse processo, como podemos ver quando, em relação à pintura paisagística, encontramos margem para o uso de rótulos tais como idealista, neoplatônico, literário, piedoso, heróico, dramático, sentimental, arcádico, sereno, nostálgico, e assim por diante. Essa linguagem da crítica, indicando a um tempo natureza e tratamento, impressão junto com reação, realidade e sentimento inerente, está à altura da grande variedade de tom emocional com que pode ser representado o mundo exterior. *Landscape into Art* de SIR KENNETH CLARK, é uma análise brilhantemente sustentada dos caminhos do figurativo e do expressivo na retratação da natureza. Mas em tudo isso o essencial é que o interêsse não resida ingênuamente na cena natural nem tampouco apenas nos sentimentos, com a cena reduzida a mero agente excitador, mas antes em ambos ao mesmo tempo, isto é, na reação emocional e na cena que a provoca. Um exemplo de processo estético semelhante é encontrado em WORDSWORTH, onde significados humanos e emocionais nascem de lagos, cascatas, rochas, flôres, pássaros e animais da natureza do autor, mas que só são reais, enquanto a própria natureza fôr real. São inseparàvelmente ligados à *presença da natureza*.

Os limites da arte figurativa são atingidos quando a imagística perde tôda significação literal e torna-se puramente "simbólica" ou abstratamente "expressiva". Exemplos óbvios são as paisagens alegóricas ou de sonho, tais como as de BOSCH ou as dos surrealistas. Outro, menos óbvio, seria CLAUDE, cujas paisagens muitas vêzes apresentam uma cena admissìvelmente possível na natureza, porém com seus elementos de tal modo selecionados e compostos, e geralmente tão serenamente relacionados a uma distante amplidão de luz, que se tornam saturadas de uma nostálgica aspiração ao Paraíso ou a algum mundo de beatífica ausência de culpas. A cena natural, esvaziada de sua significação — quer de representação, quer de natureza — tende a transformar-se apenas em veículo de sentimento, ou ao menos de uma idealização nascida do sentimento.

Com isso completamos nosso levantamento das possibilidades das imagens "figurativas". Num extremo da balança teremos as imagens-cópias científicas, perto das quais encontraremos uma imagem estética simples de função figurativa, isto é, uma imagem fielmente descritiva. A seguir observaremos tôda uma gama de imagens — as mais costumeiras na arte figurativa — nas quais a função expressiva coexiste com o figurativo. E finalmente, no outro extremo, veremos imagens a ponto de perder seu significado natural e funcionando com símbolos dentro de um esquema alegórico ou emocionalmente expressivo.

iii. A AMBIVALÊNCIA DA IMAGEM-DE-ARTE EM RELAÇÃO À REALIDADE

Adotamos o ponto-de-vista de que uma situação estética se inicia quando a mente interrompe o fluxo de sensações e impressões e fixa uma seleção do mesmo; o ôlho deixa de ficar em contato receptivo com êsse fluxo do mundo visível e é absorvido por um esquema estabilizado de visão-pensamento. Nessa altura a realidade — o mundo físico — deixa estritamente falando de ser relevante a não ser como fonte implícita da construção imaginativa, muito embora esta última seja, como dissemos, uma interpretação da realidade. Os sintomas disto na obra de arte terminada são o domínio compulsivo que a imagística da mesma exerce sôbre o espectador. Diante da natureza cada um tem a liberdade de fazer sua própria seleção de aspectos, de compor seu próprio quadro, por assim dizer, e de substituí-lo por outro no momento imediato, e por outro logo a seguir. Mas a obra de arte guia os olhos do espectador pelos complexos caminhos de sua própria imagística, o artista escolheu as imagens e distribuiu os valôres, e não se pode escapar dêles. Por isso mesmo quem olha tem de ver as imagens do artista o mais exatamente possível; a tela, o texto, são sagrados. Nosso modo de olhar um quadro difere, portanto, do de olhar a natureza. O artista, por um processo que é em parte consciente e em parte inconsciente, seleciona suas imagens e constrói sua própria visão. Quem olha tem de render-se ao artista e de construir para si a precisa imagística do quadro que lhe foi dado. O artista não copia a natureza, mas quem olha um quadro de certo modo "copia" a obra do artista com seus próprios olhos. Êsse olhar e ver sem preconceitos é a base de tôda apreciação e crítica, as quais, sem isso, serão arbitrárias.

Será conveniente relembrar a êste ponto a observação já antes feita sôbre a necessidade do mundo de realismo ingênuo como ponto de referência. Pois só tomamos consciência da natureza particular da imaginação e seus produtos por conhecermos outras espécies de experiências, conhecimentos e conscientizações. Só reconheceremos uma estrutura imaginativa de pensamento por contraste com outras espécies. Percebemos a aproximação ou o distanciamento da "realidade" numa pintura pela rememoração de outras espécies de contato com a realidade. Por exemplo, comparamos representações da figura humana com nosso próprio conhecimento perceptivo e científico dela. Nesse sentido muitos pintores têm sido criticados por não conhecerem sua *anatomia*. Êsse conhecimento científico e perceptivo constitui uma referência *constante*. Enfim, existe quase sempre implícita na arte uma referência (que serve para estabelecer semelhanças e contrastes) ao mundo perceptivo do senso comum, referência essa que conseqüentemente é um dos componentes da experiência imaginativa. Quando olhamos um quadro, por exemplo, ou assistimos a uma peça, sempre compreendemos a certo momento que abandonamos o mundo quotidiano, da mesma forma que sentimos e sabemos imediatamente quando saímos dêsse nosso transe temporário. Em outras palavras, os que se sentem atônitos diante da arte o fazem porque não conseguem encontrar nela o mundo ingênuo do realismo, que é o único que conhecem, enquanto aquêles que gostam de arte o fazem precisamente porque nela o mundo parece diferente e nôvo.[7]

iv. REPRESENTAÇÃO, REALISMO E ARTE DEFEITUOSA

Um problema associado à questão da representação é a do "realismo" na arte. Partindo da imagística ficamos em posição de lidar com êste problema de maneira sensata. Tôda arte figurativa tem, òbviamente, de ser realista até certo ponto. Mas como existem mil formas de realismo essa expressão não pode ter nenhum valor na crítica a não ser como um têrmo relativo. E em verdade foi como tal que ela começou sua carreira por volta de 1830, sendo que o aspecto histórico nos poderá auxiliar no esclarecimento de seu uso. Àquele tempo muitos artistas e literatos, saturados do romantismo, começavam apenas a descobrir um nôvo interêsse naquilo que poderia ser chamado o mundo "real" em contraste com o mundo romântico da nostalgia, da fantasia, dos sonhos, dos contos de fadas, do lirismo subjetivo, e de várias formas de transcendentalismo. "Realismo" era uma palavra útil para indicar corrente contrária; e é claro que muitas vêzes ela adquire o sentido de confrontação com uma realidade *desagradável*, em oposição aos sonhos agradáveis e ao escapismo. Queixamo-nos hoje em dia que o têrmo é por demais geral; mas nesse contexto histórico êle tem ao menos uma significação suficientemente particularizada.

O estilo figurativo não deve ser confundido com a arte de má qualidade ou com aquela que corteja o gôsto popular. A média dos retratos convencionais, por exemplo, agrada às pessoas incultas por ser "muito parecido" o que geralmente quer dizer que só foram reproduzidos (e de maneira óbvia) os traços naturalmente mais proeminentes (os cabelos brancos, o nariz carnudo, a face rosada, os lábios grossos, etc.); e desagrada os de gôsto cultivado por sua falta de interêsse artístico ou de estilo. A sensação de desagrado, no entanto, não nasce de ser o retrato muito "figurativo" ou "realista"; afinal de contas, um retrato do qual fôr eliminado o modêlo deixa de ser um retrato, e muitos retratos feitos por grandes pintores têm sido muito fiéis no sentido de serem "muito parecidos". O retrato convencional não satisfaz porque é pobre na concepção ou de má qualidade na execução. Dada a sua intenção de retratar, êle é, em verdade, um pouco um desenho científico, uma imagem-cópia do tipo acima mencionado; e mesmo os retratos artìsticamente bons têm de ter certos aspectos dêsse tipo de imagem.[8] A acusação de pobreza ou preguiça na concepção poderá ser feita quando o retrato permanece aquém dêsse objetivo essencial, e não chega a ser suficientemente exato. O fracasso pode ser devido à deficiência da observação sensorial, ou da acuidade psicológica, ou apenas à incompetência técnica que não permite que seja feita justiça a uma ou outra. No bom retrato, por outro lado, ou o pintor dispõe de uma técnica figurativa tão precisa e delicada que chega a igualar em tom e côr as requintadas formas da natureza (como na arte dos VAN EYCKS), e portanto como a própria natureza, chega a sugerir a alma pela forma, tornando-se humanamente interessante; ou então, tendo fôrça psicológica, configura uma interpretação do caráter por meios sensoriais adequados. Isto, é claro, implica seleção e ênfase dada a alguns aspectos em sacrifício de outros. E pode implicar também a modificação — ou "distorção" — das imagens naturais, de modo a trazer à superfície o que fica oculto ao olhar de relance. E naturalmente, tão logo aparece a questão de "interpretação de caráter", ficam em jôgo o temperamento e os interêsses do próprio artista, inclusive a motivação idealizadora (como em TIZIANO), o que resulta no aparecimento de um elemento de auto-expressão na criação do retrato. Mas isto só nos mostra como o retrato obedece às mesmas leis que tôda arte figurativa.[9]

V. REPRESENTAÇÃO NA ARTE LITERÁRIA

Definido o problema da imagem figurativa onde ela é mais patente, isto é, nas artes gráficas, voltemo-nos agora para a arte literária e, depois, para o drama. Na arte literária o problema é consideràvelmente modificado por duas coisas. Em primeiro lugar, o processo de representação é uma evocação; só vemos as coisas por meio das palavras. A descrição de uma pessoa ou de uma cena num poema ou num romance trabalha com as imagens que podem ser configuradas pela imaginação, e muito embora possam por vêzes ser muito vívidas e fiéis, elas o são de forma diversa das imagens visuais das artes pictóricas. Em segundo lugar, o escritor não faz sua representação partindo diretamente de um modêlo tão freqüentemente quanto o faz o pintor, a não ser em relação a locais usados como ambientação de suas estórias. Êle faz um uso fragmentário de modelos reais, construindo uma ficção que constitui um retrato generalizado da vida. Mas a representação, no sentido da descrição evocativa, é sem dúvida o seu objetivo, e os princípios que o governam são os mesmos que os das artes pictóricas, muito embora os detalhes possam variar.

Quando falamos de representação em obras literárias queremos dizer alguma coisa mais do que a simples transmissão de informação. O contador de estórias, sejam elas em prosa ou verso, evoca o ambiente de suas cenas, sugere a aparência de seus personagens e locais, as casas e as salas em que vivem e trabalham, gastando tôda a sua arte para tornar tudo isso vívido para a imaginação sensorial. Acima de tudo faz seus personagens "viverem", como costumamos dizer, indicando que dá corpo à própria matéria da vida, fazendo-nos aceitar sua ficção em pé de igualdade com uma estória real. É claro que o significado de "representação" vai além dos aspectos visuais das pessoas e de suas vidas, e na verdade a maior parte dos bons romancistas evita muita descrição pròpriamente dita; satisfazem-se, em vez, com um leve invólucro de vida visual dentro do qual retratam ainda mais poderosamente a seqüência de acontecimentos e de diálogo.

Tôda a complexidade da arte literária figurativa escapa, òbviamente, ao âmbito dêste capítulo. Para o objetivo que temos em vista basta que mencionemos uma ou duas das espécies mais simples de descrição das quais as imagens participam.

É tão válida na literatura quanto nas artes visuais a regra de que as representações são sempre constituídas por imagens que encarnam uma interpretação. Seu objetivo não é o de colocar diante de nós objetos reais com total exatidão, mas o de apresentar uma imagística selecionada fiel àqueles *aspectos* do assunto que o artista necessita para seus objetivos imediatos. As possibilidades são, naturalmente, ilimitadas. Cada autor — poeta, romancista, ensaísta, historiador — tem seus próprios métodos. Porém dois trechos, um em prosa e outro em verso, indicarão aspectos importantes do problema. Primeiro uma passagem em prosa de *The Ladybird* (*A Joaninha*), de D. H. LAWRENCE:

> Môça alta, bem proporcionada, ela tinha a bela estatura de seu pai. Seus ombros ainda eram retos. Mas que magra era sua alva garganta! Usava um vestido prêto simples pespontado com lã corrida em tôrno da gola, e seguro por um largo cinto colorido: fora isso, nenhum ornamento. E seu rosto era lindo, claro, de compleição suave, exótica e branca, com faces delicadamente rosadas. Seu cabelo era macio e pesado, de um belo dourado pálido, louro-cinza. Seu cabelo e sua compleição eram tão perfeitamente cuidados que eram quase artificiais, como uma flor de estufa.
>
> Mas, infelizmente, sua beleza era um fracasso. Ameaçada de tuberculose, era magra demais. Seus olhos eram sua parte mais triste. Tinham contornos ligeiramente avermelhados, gastos pelos nervos, com pálpebras pesadas e cheias de veias que pareciam não querer manter-se abertas. Os olhos em si eram grandes e de um lindo tom verde-azulado. Mas eram opacos, lânguidos, quase gláucicos.

As descrições de pessoas, lugares, animais e objetos de LAWRENCE testemunham seu intenso interêsse nos aspectos visuais das coisas. Esta passagem não é por certo apenas uma vaga evocação, ou mera indicação adequada da aparência de um de seus personagens; ela descreve com insistência; convida o leitor a visualizar, ou antes compele-o a fazê-lo, e amontoa detalhe sôbre detalhe. Mas êles são organizados por uma idéia central, pela sensação melancólica de que a môça que devia ser bonita não o era, com o fracasso sendo revelado e indicado por meio de tôdas as contradições dos detalhes.

A passagem em verso ilustra uma característica muito diferente porém muito marcante da narração descritiva, isto é, aquela na qual uma impressão dominante é transmitida com grande sentido de clareza e impacto sensorial pelo uso de muitas imagens que em si podem ser inteiramente indefinidas. *The Eve of St. Agnes* (*A Véspera de Santa Inês*) começa assim, por exemplo:

> *St. Agnes' Eve — Ah, bitter chill it was!*
> *The owl, for all his feathers, was a-cold;*
> *The hare limp'd trembling through the frozen grass,*
> *And silent was the flock in woolly fold:*
> *Numb were the Beadsman's fingers, while he told*
> *His rosary, and while his frosted breath,*

Like pious incense from a censer old,
Seem'd taking flight for heaven, without a death,
Past the sweet Virgin's picture, while his prayer he saith.
(ſT — 1)

O poeta, por meio de referências a fragmentos de uma cena, evoca a imagem de uma fria noite de inverno, e cada referência a coisas específicas é tão geral quanto a imagem total é completa, vívida, precisa e particular. Qual o aspecto da coruja? Não sabemos; é *uma* coruja, qualquer coruja. O coelho manqueja, trêmulo, pela grama; mas existem muitas maneiras de até mesmo um coelho manquejar pela grama. Os dedos que seguram o rosário estão dormentes; mas a não ser por estarem dormentes de frio, qual é sua conformação física? Seriam gordos ou magros, enrugados ou lisos, sujos ou limpos? O doce retrato da Virgem é igualmente geral; cada um de nós pode completá-lo com algum que conhece ou mesmo com algum imaginado momentâneamente. Mas de todos êsses objetos mencionados de forma tão pouco particularizada e à qual cada um de nós reagirá com imagens captadas em nossas próprias lembranças, com maior ou menor vivacidade, nasce alguma coisa muito específica, uma impressão ou idéia vívida e unificada de uma fria véspera de Santa Inês que o poeta nos descreveu e sôbre a qual todos nós concordamos à base de sua representação. Êsse é o tipo de descrição que provoca, nos primeiros estágios do adestramento da apreciação, a exclamação: o poeta nos faz *sentir* o frio! — muito embora se êle realmente o fizesse é possível que ficássemos menos satisfeitos.

Êsse intercâmbio entre a generalização e a precisão no uso das imagens é um dos aspectos mais fundamentais da arte literária. Sem êle, fracassam as descrições de pessoas ou cenas. Basta pensar na frase de WORDSWORTH, "hoste de dourados narcisos", na qual a precisão da imagem não nasce da adição de três palavras ou imagens separadas, mas da relação contextual entre elas. Uma passagem de GIRAUDOUX ilustra a questão: Em *Fin de Siegfried* (*Fim de Siegfried*) êle descreve um homem como "*grand, mince, triste*" e acresce: "*Ces mots vagues font de lui un portrait si précis que tu le reconnaîtras entre mille.*" É verdade; as três palavras são separadamente vagas, mas em conjunto impõem uma imagem vívida. Quando bem sucedidas, as passagens descritivas não buscam nunca o acúmulo de detalhes com o mesmo índice de qualidade visual, mas a produção de uma impressão visual cuja unidade e precisão residem nas relações criadas por uma idéia orientadora.

A descrição literária depende integralmente de nosso conhecimento e experiência prévios das coisas da natureza para alcançar uma realidade visual ou de qualquer outra forma sensorial. Ela depende implìcitamente de referências à nossa memória de experiências sensoriais, tornando-se inócuas em sua ausência.[10] Sei, por exemplo, qual é o aspecto de safiras, brilhantes e rubis, e quando êstes são mencionados a imagem adequada me vem à mente. Mas tenho muito menos confiança em relação a um ônix ou uma ágata. A essas palavras reajo com um pensamento, não com uma imagem, o pensamento de "pedras preciosas"; ou, na melhor das hipóteses, tenho uma imagem hesitante, fluida e um tanto falsa de gemas coloridas que provàvelmente não passam de pura invenção. Por outro lado, somos capazes de conceber imagens — de flôres exóticas desconhecidas, por exemplo — às quais não conseguimos dar nomes.

Nossa dependência na memória sensorial traz consigo obstáculos de maior ou menor monta à nossa compreensão da narrativa escrita. Muitas das narrações que ocorrem em romances, histórias, biografias e livros de viagens não se preocupam com o tipo de cena que vimos no exemplo do poema de KEATS, pois buscam uma fidelidade mais exata aos detalhes reais de um panorama local ou da aparência de uma pessoa. Quanto mais se busca êsse tipo de fidelidade, tanto mais se depende de uma experiência prévia do leitor com aspectos locais semelhantes. Um exemplo simples é o da descrição de cenas passadas em países estrangeiros em épocas remotas. O que significa uma "diligência" para quem só viu automóveis na vida? Ou um samovar para um francês que só toma café? Ou uma vasta e misteriosa *"Wald"* (floresta) alemã para um inglês que só passeou por *"woods"* (bosques)? Pensemos na patética ignorância de crianças de favelas em grandes cidades que, nunca tendo visto uma árvore na vida, não sabem o que a palavra significa. A tentativa de transmitir por palavras uma imagem sensorial de cenas ou objetos desconhecidos é em geral condenada ao fracasso. O máximo que o escritor poderá fazer será transmitir uma "idéia" de seu assunto por um hábil uso de analogias que caiam dentro do campo de experiência prévia do leitor.

Tal procedimento é largamente explorado por jornalistas e comentaristas radiofônicos mesmo para descrições de coisas familiares, pela simples razão de garantir a obtenção imediata de uma imagem vívida, desde que a referência seja conhecida. Qualquer personalidade pública conhecida, por exemplo, serve muito bem para êsse tipo de truque descritivo. Dizer-se que alguém tem "cara de Churchill" ou "andar de Carlitos", o que constitui retratação analógica de extrema rapidez, significa que o escritor depende não de uma linguagem comum, mas de uma imagem-referência comum. O preço que tal método paga por sua eficácia momentânea é o da rápida mortalidade, já que tão logo um determinado conjunto de referências em uso seja substituído por outro, mais ligado ao nôvo momento, as pessoas param de compreender a intenção da analogia.

Outra ilustração do mesmo princípio, mas por outro ponto-de-vista, é encontrada na experiência comum de lermos uma descrição verbal da aparência de uma pessoa anexada a um retrato, como muitas vêzes acontece em casos de obras biográficas ou históricas. À medida que vamos verificando o que nos dizem as palavras segundo o que vemos na reprodução do retrato sentimos que os têrmos usados são justos e perspicazes. Mas o que visualizaríamos por nós mesmos se só tivéssemos as palavras?

Em vista dessas dificuldades temos de aceitar de princípio a existência de uma enorme variação de vivacidade (ou de compreensão visual) em têrmos de descrição. Nos casos mais bem sucedidos encontramos um alto grau de realização sensorial; nos piores o que nos fica é apenas um esquema de informação ou de conhecimento não-concretizado. É claro que neste último caso "compreendemos" até certo ponto o que o autor quis dizer, mas a significação estética fica inteiramente prejudicada.

Não é fácil julgar o valor das descrições em geral, já que entram em jôgo tantos valôres e tantas complicações. Mas sem dúvida temos de estabelecer alguma distinção entre a descrição que só é satisfatória porque evoca pessoas ou lugares que já conhecemos (como por exemplo uma descrição do bairro em que vivemos, ou de nossa cidade) e a que coloca diante de nossa imaginação o cenário fictício de uma estória. Esta última espécie tem de ser uma criação da imaginação. A primeira pode ser apenas um lembrete eficiente; mas pode também tornar-se uma verdadeira obra de imaginação, desde que consiga ser igualmente vívida para quem conhece e para quem não conhece o local descrito. De modo geral podemos dizer que será mais vívida e terá o estilo poético mais poderoso aquela passagem na qual — como na de Keats — uma nítida impressão dominante fôr alcançada por meio de imagens que tomadas em separado podem ser de natureza geral, mas que se combinam para alcançar um significado uno. Nesse processo o poeta coloca a própria imaginação do leitor a seu serviço, permitindo-lhe liberdade de criação de detalhes, porém guiando-a inexoràvelmente na direção de sua idéia principal, de sua imagem dominante.

O fator da idéia dominante, como notou Coleridge, é da maior importância, deixando-nos bem claro que a intenção figurativa na arte literária obedece a uma lei semelhante à que rege as artes visuais, apesar das peculiaridades da linguagem já mencionadas. Pois também nesse caso a representação não constitui uma imagem-cópia, mas uma seleção e transposição de imagens que atinge uma visão ou interpretação particular do mundo exterior ou de um mundo a êle semelhante. A precisão cumulativa de todos os detalhes possíveis de determinada cena ou objèto real é abandonada em favor de uma seleção orientada, cujo resultado é uma imagística vívida que transmite um sentido mais convincente de realidade em aspectos escolhidos.

Como nas artes visuais, entretanto, são muito raras as descrições muito simples. As imagens geralmente são incorporadas a um contexto no qual funcionam não só pictòricamente como também como expressões de sentimento. Um bom exemplo dêsse processo mais complexo, no qual é mantida essa dualidade de funções, é o poema CXV do *In Memoriam* de Tennyson, sôbre a volta da primavera:

Now fades the last long streak of snow,
Now burgeons every maze of quick
About the flowering squares, and thick
By ashen roots the violets blow.

Now rings the woodland loud and long,
The distance takes a lovelier hue,
And drown'd in yonder living blue
The lark becomes a sightless song.

Now dance the lights on lawn and lea,
The flocks are whiter down the vale,
And milkier every milky sail
On winding stream or distant sea;

Where now the seamew pipes, or dives
In yonder greening gleam, and fly
The happy birds, that change their sky
To build and brood, that live their lives

From land to land; and in my breast
Spring wakens too, and my regret
Becomes an April violet,
And buds and blossoms like the rest.

(T—2)

Para expressar o término da dormência da dor e o renascimento da vida o poeta se integra no ciclo da natureza e retrata a chegada da primavera pela evocação de alguns de seus aspectos característicos, como o degêlo da terra, as primeiras flôres em locais protegidos, o despertar das aves, a volta da luz e a recuperação das côres brilhantes. A bela sensualidade do quadro vive com o pulsar da vida e da alegria renascentes, de forma que, se o quadro conduz ao sentimento — "em meu peito também acorda a primavera" —, êsse já havia sido provocado pelo quadro.

Dando mais um passo adiante podemos tirar do drama uma ilustração de outro tipo de relação entre a imagem descritiva de um poeta e a realidade da natureza e das pessoas, relação essa sempre dependente de um contexto, e da refração das imagens segundo seu funcionamento dentro dêle. A descrição feita dentro do diálogo dramático mostra uma dupla relação funcional entre a realidade e a imagem, primeiro na própria descrição e segundo na função simultânea da descrição na economia dramática. Vejamos por exemplo a famosa descrição de Cleópatra em sua galera no Ato II, cena 2, de *Antony and Cleopatra:*

The barge she sat in, like a burnish'd throne,
Burn'd on the water. The poop was beaten gold;
Purple the sails, and so perfumed that
The winds were love-sick with them; the oars were silver,
Which to the tune of flutes kept stroke, and made
The water which they beat to follow faster,
As amorous of their strokes. For her own person,
It beggar'd all description. She did lie
In her pavilion, cloth-of-gold, of tissue,
O'erpicturing that Venus where we see
The fancy out-work nature. On each side her
Stood pretty dimpled boys, like smiling Cupids,
With divers-colour'd fans, whose wind did seem
To glow the delicate cheeks which they did cool,
And what they undiddid.

AGR. *O rare for Antony!*

ENO. *Her gentlewomen, like the Nereides,*
So many mermaids, tended her i' th' eyes,
And made their bends adornings. At the helm
A seeming mermaid steers. The silken tackle
Swell with the touches of those flower-soft hands.
That yarely frame the office. From the barge
A strange invisible perfume hits the sense
Of the adjacent wharfs. The city cast
Her people out upon her; and Antony,
Enthrone'd i' th' market-place, did sit alone,
Whistling to th'air; which, but for vacancy,
Had gone to gaze on Cleopatra too,
And made a gap in nature.

AGR. *Rare Egyptian!*

A passagem, que abre com a promessa "Eu vou contar-lhe", tem a firme intenção de descrever; Enobarbo propõe-se transmitir a rara e irresistível impressão que Cleópatra causou a Antônio quando êste a viu pela primeira vez, e suas palavras acendem a imaginação com um sentido vivo da presença de Cleópatra, de sua fôrça e esplendor, quer como mulher, quer como rainha. A passagem, parece-me, invoca um quadro, no sentido visual, mas sua qualidade sensorial não se limita a isso. Observamos novamente que, como em KEATS, ela é formada de fragmentos de evocação, de sugestões de natureza bastante geral, que acabam por criar uma única impressão sensorial de grande impacto. Trata-se de uma "imagem" não só em virtude de uma certa parcela de conteúdo *visual*, mas também porque uma idéia central, o "efeito" dominante de esplendor exótico e erótico, se propaga por meio de uma complexa evocação sensorial; pois não só é cada um dos sentidos, visão, olfato, audição e tato, provocado por seu turno, como também através do todo perpassa um apêlo a fortes emoções sensuais de várias naturezas.

A passagem ilustra excepcionalmente bem a complexidade da natureza da imagem da descrição verbal, ambìguamente pousada entre uma idéia construída e a ilusão das realidades sensoriais. Nem como uma visão do personagem Enobarbo, nem como uma criação do autor, representa ela uma realidade visual, isto é, Cleópatra em sua galera, situada no tempo e no espaço. Os que realmente testemunharam a cena viram coisa muito diferente, ou ao menos parcialmente diferente, pois cada um formou seu quadro, sua variante, particular. Podemos supor que Cleópatra estaria presente nelas tôdas, mas tanto os relatos quanto as opiniões a seu respeito variariam necessàriamente. Esta imagem particular é a de Enobarbo, e além disso ela é de SHAKESPEARE, posta na bôca de Enobarbo a determinado momento da peça, para servir de modo muito preciso o objetivo total da ação. Em resumo, ela é parte integrante de uma interpretação trágica da vida na qual um dos fatôres é esta aparição de Cleópatra e sua descrição por um dos personagens da obra a outros.

O exemplo ilustra, tanto em si quanto em seu contexto dramático, o quanto a imagem figurativa é sempre uma imagem construída de forma a executar certa função num determinado contexto.

vi. REPRESENTAÇÃO NAS OBRAS HISTÓRICAS

Será útil concluir esta seção com uma breve referência à relação entre a história e a espécie de representação que se encontra na arte. A história tomada como um *registro* dos acontecimentos consiste no estudo comparado das provas e depoimentos, que lhe dão uma base de fato. A história como *descrição* dos acontecimentos tende a afastar-se da objetividade dos fatos e a aproximar-se da arte. As implicações são os diferentes tipos de verdade contidos por um lado nos documentos e por outro na descrição. Muito dado histórico é tirado de declarações orais ou escritas que dizem coisas como "Nasceu um príncipe há uma hora" ou "O Parlamento acaba de aprovar uma nova lei tributária". Frases como essas são simplificações de situações altamente complexas, que resumem em têrmos vagos e gerais acontecimentos complexíssimos. Sua verdade reside em sua generalidade e no depoimento de várias, ou até muitas, testemunhas, e elas constituem o esqueleto da história.

Qualquer tentativa de se apresentar acontecimentos ou situações em tôda a sua complexidade leva *a*) a um relato muito mais detalhado da seqüência de acontecimentos cujo total constituiria o "nascimento de um príncipe há uma hora" ou a "aprovação de nova lei tributária", e *b*) descrição satisfatória de cenas e pessoas. Esta última derivará, igualmente, de depoimentos escritos ou orais deixados por pessoas que tomaram parte nesses acontecimentos, ou ao menos os testemunharam, o que nos leva a uma distinção crucial para o nosso princípio. Esta última espécie de depoimento, isto é, tôda e qualquer descrição de uma situação complexa em seus aspectos físicos é tanto fragmentária quanto parcial; constitui a experiência direta e limitada de vários indivíduos que são condicionados por caráter, temperamento e pela natureza particular de sua ligação com os acontecimentos descritos. Tais depoimentos constituem, assim, uma "interpretação" no sentido em que o têrmo vem sendo usado neste capítulo. Conhecemos bem êsse tipo de depoimento nas autobiografias e livros de memórias políticas, ou em obras de historiadores como CLARENDON, que foi pessoalmente testemunha de grande parte do que relata. Em teoria, tais contribuições históricas poderiam não passar de mera catalogação de "fatos" objetivos. Na prática, sempre é feito algum esfôrço, por vêzes excepcionalmente bem sucedido, para que os fatos sejam apresentados em estilo vivo e pictórico. Nessa forma o depoimento histórico, muito embora amarrado a uma estrutura de cronologia e geografia objetivas, submete-se também às leis da arte figurativa.

Mas nem sempre os historiadores foram participantes dos acontecimentos que relatam. E nesse caso têm dois meios de lidar com êsse tipo de depoimento descritivo. Podem incorporar à sua própria narrativa tantos depoimentos individuais de natureza descritiva quanto lhes tenha sido possível reunir, dando-nos assim um registro composto, multiforme, dos acontecimentos; ou podem, por meio da seleção e da interpretação, construir um nôvo documento descritivo. O primeiro método, além de canhestro, não poderá nunca ser completo; o segundo desincumbe-se de sua obrigação primordial para com a verdade objetiva e cronológica, sem esquecer-se de fazer justiça, ao menos em parte, à complexa constituição de todo acontecimento e situação, que exige uma descrição sensorial para que sua verdade característica possa ser de algum modo transmitida. A história inclui a arte figurativa como parte do processo de buscar fazer uma apresentação viva da complexidade sensorial das situações, seja por meio da contribuição de uma testemunha ocular, seja pela cuidadosa e percuciente avaliação e reconstituição, feita pelo historiador, do total da documentação a respeito.

VII. REPRESENTAÇÃO NA ARTE DRAMÁTICA

O drama é ligado às artes visuais por sua localização no palco, pelos cenários e pelo uso de atôres, e à literatura pelo uso da palavra. E quanto a estas últimas é melhor esclarecer de início ao menos um ponto: o próprio diálogo, como projeção dos personagens, como parte de seu comportamento, já constitui uma representação inteiramente direta, no que difere da representação verbal por evocação que foi debatida na seção anterior. Sob êsse aspecto êle fica mais próximo do método das artes visuais, no sentido de constituir imagens do mesmo modo que seus originais na natureza (ou seja, a fala das pessoas humanas), da mesma forma que a pintura constitui imagística do modo visual. A literatura, ao contrário, mistura a evocação com os sentidos proposicionais de relatos de terceira pessoa.

A presença visual e auditiva da cena e dos atôres torna o drama uma forma altamente figurativa, cujos problemas serão discutidos em detalhe num capítulo subseqüente. De momento não devemos fazer mais do que aplicar ao drama os princípios já observados nas artes às quais é ligado, e anotar uma ou duas conseqüências. E a esta altura não falamos de estilos característicos de dramaturgia (que serão debatidos mais tarde), mas da cena e dos atôres como elementos de uma arte figurativa.

Em primeiro lugar a cena e os personagens, por mais "realistas" que sejam, constituem um conjunto de imagens no qual está corporificada não a realidade, mas uma visão ou interpretação da mesma. E a lei da relação funcional de tôdas as imagens a um objetivo dominante (seja êle uma idéia, uma impressão, ou uma emoção) continua tão válida aqui quanto nos outros casos. A cenografia e a aparência dos atôres são parte integrante da concepção dramática. Mas apenas sua aparência, a aparência que têm, vistos da platéia. Para os objetivos estéticos, nem os objetos de cena em si nem os corpos particulares dos atôres existem. Para a arte dramática êles só existem como um esquema de imagens cuidadosamente elaborado. Para uma comprovação simbólica disso basta que pensemos na maquilagem que de perto não faz sentido, mas que cria a ilusão desejada quando vista à distância a que fica o público, ou para a iluminação do palco, que dá o brilho adequado ao material de cena e aos figurinos, fazendo trapos parecerem vestes reais. Naturalmente é possível constituir-se um cenário que constitua um equivalente material da realidade. O mobiliário de uma sala de estar moderna pode ser colocado num palco, bem como é possível copiar fielmente um salão de época, com móveis autênticos, como normalmente é feito nas peças de IBSEN. Mas mesmo assim todos os elementos ficarão integrados no objetivo que orientou o autor ao compor o total de sua peça.

Um sentido consciente de imagem no ator (em lugar de no espectador, como até aqui) aparece freqüentemente em duas maneiras; primeiramente, na ironia da comédia, que muitas vêzes exige exagêro e um contrôle muito grande para alcançar um efeito muito preciso no público; e em segundo lugar, quando o ator, em seu papel, deve simular sua própria arte.

Ao tratarmos da descrição literária notamos que KEATS usava imagens gerais e indefinidas (a coruja, o coelho manquejante, etc.) para definir uma impressão total precisa. Creio que existe algo de semelhante na relação entre o ator e seu papel no drama, embora a idéia possa, de início, parecer paradoxal. Atôres diferentes interpretam o mesmo papel, o Rei Lear, por exemplo, confrontando-nos com aparências físicas inteiramente diversas, muito embora certas convenções tradicionais sem dúvida forneçam uma certa estrutura estabilizadora. Dois Lears sempre serão mais semelhantes entre si do que um Lear e um Hamlet. Mas não nos sentimos perturbados por tais diferenças físicas entre um Lear e um Hamlet e outro; aceitamo-las como possíveis variações e não julgamos que uma impossibilite a outra. E isto porque qualquer interpretação individual de Lear funciona como uma imagem *geral* ou "variante", como a coruja ou o coelho de KEATS, dentro de um contexto *preciso*. O detalhe particular da aparência é em si de pouca importância, a não ser dentro dos limites determinados pelas características do personagem, tais como idade, posição, época, localização, meio cultural, e assim por diante, porque o total do contexto da peça é o que, por fim, se estabelece, bem como a seus significados, em nossa mente. O mesmo aplica-se à cenografia e à produção de modo geral. O que exigimos de um diretor não é a cópia de uma versão "oficial", "original" ou "especial" de uma peça (se é que qualquer uma dessas coisas pode existir), mas uma versão coerente consigo mesma e fiel ao espírito e ao significado da peça. Um *Hamlet* em trajes modernos é possível; o que não é possível é um *Hamlet* interpretado como se fôsse *A Tempestade*, ou um *Hamlet* no qual o príncipe aparece em trajes modernos enquanto todos os outros usam roupas de época.

Outro ponto liga-se ao diálogo. Também aqui os problemas específicos, especialmente os que dizem respeito a estilo, serão tratados mais tarde, mas em relação ao tópico dêste capítulo (as imagens figurativas) observamos que o diálogo é ambivalente. Por um lado êle constitui nìtidamente uma representação, sendo um aspecto do personagem, e os personagens de uma peça falam segundo a maneira das pessoas na vida real. Por outro lado, êle é altamente fictício, já que nenhum diálogo dramático representa um diálogo verdadeiro da vida real. Sob êsse aspecto o diálogo difere das artes visuais, nas quais a representação quase que invariàvelmente implica uma cena ou modêlo original, do qual a obra de arte é (como temos dito neste capítulo) uma "interpretação". A representação por meio de personagens e falas dramáticos é sempre oblíqua. Não constitui réplica fiel de acontecimentos ou pessoas reais, porém os tem como modêlo de modo a buscar na verdade de cada um dêles elementos para suas próprias imagens.

VIII. CONCLUSÃO

De modo singelo, podemos resumir assim êste capítulo: A representação na arte refere-se a alguma coisa representada — paisagem, objeto, pessoa — porém constitui sempre um determinado aspecto selecionado, e nunca uma repetição do "objeto" em si, muito embora o objeto seja importante como fonte de interêsse. O interêsse principal pode ser o visual, ou a reação emocional ao aspecto visual, mas a representação inclui uma referência inequívoca ao objeto como fonte de estímulo.

Um enunciado mais elaborado pode ser feito em têrmos de imagens e dos contextos nos quais elas funcionam. As imagens-de-arte são semelhantes às imagens de impressão (de percepção direta) no sentido de que ambas implicam processos de observação semelhantes; "olhamos" uma cena da natureza bem como um quadro da mesma para um modêlo de escultura e a escultura, a ambientação social de uma peça e a peça, e assim "vemos" objetos exteriores. Mas em outro sentido as imagens-de-arte são como imagens puramente mentais porque tôdas elas — a paisagem pintada, a escultura, o cenário de uma peça — não são objetos naturais e sim construções de determinada espécie, a um tempo menos e mais do que o objeto original, perfazendo um conjunto de imagens fabricado, recém-constituído, com características diversas das dos seus modelos, muito embora sempre relacionados a êstes. Formam assim um tipo especial de contexto; não um contexto de percepção comum, nem tampouco apenas outro de rememoração ou de devaneio, mas um contexto estético. Tal contexto pode ser estabelecido face a objetos; quando isso acontece o observador, que nesse instante se tornou um artista, interrompe o fluxo das impressões e fixa sua "visão", visão esta que o artista tècnicamente competente consegue encarnar num meio de expressão.[11] Tal visão não comporta todo o potencial de visualização dos objetos. Ela desenvolve alguns de seus aspectos, tornando-se dêsse modo independente e "criadora". Trata-se de um processo por meio do qual as faculdades mentais elaboram uma certa espécie de contexto de pensamento, o qual tem um certo foco e uma unidade, de modo que podemos falar de sua idéia, ou tom ou sentimento "predominante".

Como auxílio à tentativa de esclarecer tal contexto, utilizamos um contraste. Às representações que buscam o mais alto grau de fidelidade na reprodução chamamos "imagens-cópias científicas". Estas baseiam-se numa seleção normativa, têm intenção essencialmente analítica, e são feitas para servir o pensamento conceptual, razão por que incluímo-las nos contextos da teoria científica.

Expressando as diferenças em têrmos de "simbolismo" poderíamos dizer: 1) que o mundo da percepção é uma "representação simbólica do mundo físico" (como citado acima); 2) que a imagem-cópia científica é uma representação simbólica do mundo da percepção, tornada tão precisa quando possível, porém permanecendo inevitàvelmente aproximada; e 3) que a imagem-de-arte figurativa é um simbolismo concomitante das aparências e de uma reação emocional às mesmas.

O contexto estético figurativo é assim um campo de imagística com um foco de sentido e tom emocional unificados. O modo mais simples de indicar o que o diferencia do objeto original é dizer que as imagens da percepção são selecionadas, ou modificadas, ou até mesmo "destorcidas", à medida que se incorporam à visão estética; porém talvez fôsse mais exato dizermos que algumas das imagens perceptivas são abandonadas e substituídas por outras, recém-imaginadas. O que importa é que nesse processo, que é em parte receptivo e em parte construtivo, tôdas as mudanças e substituições contribuem para a composição e para a unidade do sentido, razão por que vemos que o conjunto de imagens não constitui mais apenas questão de simples referência, tornando-se importante por sua *função* em relação ao significado da nova construção. Tôdas as imagens são influenciadas por êsse processo; tôdas são "modificadas" ou "reconstruídas", do mesmo modo que uma côr varia de tom ao ser superimposta a outras. Um exemplo simples é a função que pode ter a imagem de uma árvore na pintura de uma paisagem. Ela pode ser ela mesma o foco do interêsse, e nesse caso as imagens dos outros objetos cairão em sua devida relação funcional com ela, com uma correspondente diminuição de sua própria identidade e importância. Mas o objetivo principal do quadro poderia ser a retratação de uma tempestade, e nesse caso a imagem da árvore, bem como a de todos os outros objetos, seria assimilada pela significação central e levada a funcionar como indício da agitação atmosférica e da sensação dramática que esta proporciona.

Êste processo é altamente significativo porque salienta a tendência para a metáfora que existe mesmo na arte figurativa. As imagens significam alguma coisa que não é apenas elas mesmas. Tal obliqüidade é a marca infalível da transposição da imaginação bem como o segrêdo de tôda expressividade em arte. Voltemo-nos agora para outros aspectos dêsse princípio.

CAPÍTULO III

Imagens e Sentimento

i. ARTE E SENTIMENTO

A ARTE tem sido muitas vêzes — a bem dizer, usualmente — ligada à expressão de sentimentos; e, como acontece com muitas generalizações feitas sôbre o assunto, essa idéia contém algo de essencialmente verdadeiro, enquanto ao mesmo tempo simplifica excessivamente a questão. Os melhores exemplos de seus aspectos verdadeiros são encontrados na poesia lírica de amor ou de estados de alma, na arte expressionista, na qual as distorções da forma e côr normais dos objetos simbolizam um mundo dinâmico de emoção, e, naturalmente, na música, por convenção aceita abertamente como a mais pura linguagem do coração. Outras formas de arte não dependem de modo tão claro dos sentimentos, ou ao menos não são nêles focalizadas. A poesia didática ou epigramática, a arte geométrica, bem como a arquitetura e suas associadas, as artes decorativas e aplicadas, e mesmo algumas formas musicais mais severas tais como a fuga, ditas "intelectuais", devem muito de seu caráter a motivos outros que o sentimento no sentido estreito da palavra. Mas, mesmo assim, sentimento é uma das melhores palavras orientadoras para estabelecer a natureza e função particulares da arte em contraposição a outros tipos de pensamento. O que existe, poderemos perguntar, nas obras de arte, que não possamos encontrar em outros produtos da mente? A resposta mais simples a esta pergunta é, sem dúvida, a de que elas não interessam apenas ao nosso intelecto, à nossa razão, ao nosso anseio por conhecimento, religião ou ciência, aos nossos desejos práticos e assim por diante, mas também nos *comovem*, fazendo apêlo direto e forte às nossas emoções humanas; supomos, por outro lado, que todo artista é "levado" a criar sua obra, e que, a não ser que suas emoções o tenham levado à sua obra, esta nos deixará frios, indiferentes.

Os acontecimentos característicos da vida humana e seus percalços, o comportamento de outras pessoas, além do cenário da própria natureza, estão entre as coisas que provocam forte reação emocional em nós, razão por que constituem fonte inesgotável de assunto e tema para os artistas em geral. É pela mesma razão que quase tôda arte, que é de certo modo figurativa (pois retrata ou evoca o mundo dos objetos), é ao mesmo tempo uma expressão de sentimento. Como dissemos acima, só em teoria se pode ter uma representação pura e simples *em arte*, se mais não fôr pela simples razão de haver alguma influência irracional ou afetiva determinando o interêsse do artista por êste ou aquêle assunto. Tais reações emocionais, porém, diante do que vemos no mundo à nossa volta nasce de uma vida de sentimento que é parte de nós e de nossa existência, e que é algo autônoma. Ela é ativa e dinâmica; suas reações a estímulos exteriores são apenas uma das formas que assume. A vida e a experiência sempre incluem em seu significado essas fundações da vida de paixão, sentimento e emoção que são por vêzes um fator de reação, mas sempre também um fator configurante.

Essa vida autônoma dos sentimentos, que diferenciamos da excitação emocional causada por objetos externos, busca uma expressão própria na arte, sendo que duas tendências podem ser particularmente observadas. Ou os objetos da natureza são utilizados arbitràriamente como sinais de emoção, ou então sinais sem qualquer significação literal ou figurativa são especialmente construídos para atingir êsses objetivos. No primeiro caso a significação normal dos objetos é alterada e sua forma visual modificada, por vêzes destorcida (como se diz vagamente), em favor de uma significação substituta afetiva, enquanto no segundo, formas abstratas, não-figurativas, são imbuídas de significação emocional. Tal é o processo que desejamos agora examinar mais detalhadamente. Ao fazê-lo, repetiremos o método do capítulo anterior, tentando isolar os exemplos mais "puros" da imagem como sentimento, ou fórmula para emoção, do mesmo modo por que tentamos individualizar os mais puros exemplos da imagística figurativa. Dessa maneira procuraremos configurar dois pólos, sendo um a imagística figurativa com um mínimo de "distorção" afetiva (como por exemplo as naturezas mortas ou as marinhas holandesas) e o outro as imagens não-figurativas altamente expressivas de sentimentos.

ii. A IMAGÍSTICA DA MÚSICA

Apesar da grande quantidade de "arte abstrata" aparecida nas últimas décadas na pintura e na escultura, o exemplo óbvio e mais freqüentemente invocado de arte não-figurativa é a música. Certas ressalvas devem ser feitas a respeito, das quais falaremos adiante. No momento concordaremos com a idéia de maneira geral, pois quando selecionamos a música para tal exemplo falamos da música "pura", da música em sua forma mais incompromissada, da música tal como a encontramos, por exemplo, na arte da sinfonia clássica ou do quarteto de cordas, da música tal como era antes que o romantismo nela introduzisse seus interêsses literários.

Pensando portanto na música em seu sentido puro, podemos descrevê-la como um sistema de imagens auditivas e rítmicas que tocam a imaginação por intermédio dos sentidos auditivo e motor, excluídas tôdas as outras espécies de experiência sensorial, acima de tudo da visual, pois a música é de modo geral cega ante o mundo dos objetos. Tal imagística consiste em melodias, harmonias e ritmos que compõem elaboradíssimos esquemas dos quais fazem parte considerável também tais fenômenos como o contraste dinâmico, que é extramusical (já que não pertence apenas à música). Outro ponto a ser notado é o de que nós, apesar de podermos distinguir a melodia, a harmonia e o ritmo, só podemos fazê-lo por análise, já que estão, em grande parte, contidos uns nos outros. Um sistema harmônico está normalmente implícito na forma de uma melodia, enquanto uma seqüência de notas privada de ritmo pareceria caótica ou, pelo menos, não-melódica.

Não nos resta outra alternativa senão a de usar têrmos tão gerais e abstratos quanto êsses em relação aos modos quinta-essenciais de uma arte esotérica. Mas podemos encontrar algum consôlo numa certa dualidade do caráter da música, pois se por um lado sua organização gramatical é complicada e recôndita, por outro, sua atração seja pela melodia, pela harmonia ou pelo ritmo, é extraordinàriamente direta. Direta no sentido de sermos imediatamente dominados por melodias, vozes, ou temas, tornando-nos participantes satisfeitos de uma significação auto-suficiente. A complexa imagística expressa, como se costuma dizer, "sentimentos", e com isso queremos dizer que ela não constitui simplesmente uma espécie de jôgo engenhoso, mas estabelece, além disso, ligações íntimas com a experiência. É um produto da imaginação que se liga, por meios diretos e indiretos, à vida do sentimento, da sensação e da sensibilidade, que é a fôrça compelidora. Mas é a fórmula que exterioriza em têrmos sensoriais alguma coisa interior, e que lhe permite ser repetida. Essa dualidade pode ser notada tanto nas mais singelas canções quanto nas mais complexas composições. Nas primeiras observamos muitas vêzes claramente alguma qualidade ou estado de alma a que se pode dar nome, tal como felicidade, alegria, tristeza, melancolia, aspiração, e assim por diante; nas últimas, nas formas maiores de música sinfônica, coral ou instrumental, encontramos provas de que a imaginação musical pode operar em escala comparável a tôda a complexidade da experiência ou às maiores conceituações espirituais da humanidade.

Certas formas musicais testemunham êste aspecto mais palpável de seu caráter, especialmente a canção, na qual encontramos tanto sua mais antiga manifestação quanto uma longa tradição de composição vocal. A voz fornece a ligação orgânica entre o sentimento e sua expressão na música; usamos nossa voz para projetar sons, e a emissão de gritos exclamatórios é um aspecto do comportamento expressivo natural. Porém a espantosa eficácia do som musical é também condicionada por reações vasomotoras e pela natureza do próprio som em relação à nossa sensibilidade auditiva.[1] As mais remotas utilizações da música explicam-se por meio dêsses condicionamentos físicos e psicofísicos, como no caso de suas ligações com os rituais dançados, que também constituem uma extensão imaginativa de comportamento expressivo; e explicam, também, sua apoteose lendária no mito de

Orfeu, que domou as mais violentas paixões de homens e feras com sua arte, e chegou até a comover pedras e rochas. Sabemos que a música, como arte, é uma forma de imaginação que transcende o orgânico e o físico, porém os condicionamentos e associações acima ajudam-nos a explicar como suas significações não-verbais conseguem ser tão impressionantemente persuasivas.

Podemos acrescer, sob êsse prisma, que o ritmo se torna muitas vêzes um nítido elemento de ligação entre a frase musical e alguma coisa que se aproxima mais do figurativo, ou de algum sentido expressivo definível, especialmente quando pensando nas formas de dança, música coreográfica, e a complexa expressividade músico-rítmica do *ballet*, principalmente em virtude de suas ligações com estória e mímica. Porém a mesma coisa pode ser aplicada a forma melódica e harmonia. É possível reconhecer certa congruência entre a estrutura da forma da Marcha Fúnebre de CHOPIN, por exemplo, e a gesticulação da tristeza e da dor, especialmente nas pesadas e cansadas repetições e os movimentos descendentes do tema do movimento inicial, que correspondem às expressões corporais do luto. Tais inter-relações e analogias reduzem o mistério esotérico da música. A *Paixão Segundo São Mateus* de BACH oferece riquíssimo repositório da expressividade mais abertamente eloqüente em formas musicais.[2]

A tradição ininterrupta da música vocal dá-nos formidável contribuição, tanto direta quanto indireta, em favor dêste ponto-de-vista por nos mostrar a música ligada explìcitamente a determinados significados verbais, como órgão interpretativo. A música de uma canção, é verdade, difere em sua forma das formas de música instrumental por tomar sua estrutura — a forma da melodia, o colorido harmônico e a forma da composição — do poema a ser musicado; mas nem por isso chegamos a sentir que, como música, ela seja diferente em espécie. Muito pelo contrário, observamos constantemente, mais do que as diferenças, a semelhança de estilo entre música vocal e não-vocal de autoria do mesmo compositor, como por exemplo BACH ou MOZART. Houve compositores que encontraram meios de imitar em figuras musicais o sentido das palavras e, no século XVII e início do XVIII, as convenções da retórica tradicional, sendo BACH particularmente fértil nesse tipo de invenção.[3] Se a música vocal não houvesse feito mais do que isso, ela se teria constituído sem dúvida numa espécie independente. Porém consideramos tais figuras como subsidiárias e não como o foco central da expressão. O teste definitivo para a música de uma canção ou ária está em ser ela ou não *congruente* com o sentido e o "sentimento" da letra. Isso implica, sob certo aspecto, uma qualidade geral na relação, o que permite várias, inúmeras, composições musicais para um mesmo poema. Porém certa particularidade é também implícita, já que em todos os casos será indispensável a congruência com o poema a ser musicado. Creio que a música instrumental ou "absoluta" tem a mesma qualidade geral, por exemplo no clima predominante de cada movimento de uma sinfonia ou sonata, mas que ela transmite também, por implicação, um certo sentido de particularidade semelhante ao da canção em relação à sua letra. Seja como fôr, sendo uma grande quantidade de música vocal e coral, fica bem claro que suas ligações incontestáveis com significados verbalmente explícitos são numerosas, e que as mesmas estão sendo continuamente reafirmadas e renovadas. A questão da música programática e dos temas literários relaciona-se a isto, e há grande número de obras instrumentais baseado especìficamente pelo próprio compositor em determinado programa, como é o caso da *Sinfonia Fantástica* de BERLIOZ, das sinfonias de MENDELSSOHN ou dos *Poemas Sinfônicos* de LISZT. Podemos recordar também o conhecido hábito de HAYDN, afinal um mestre da sinfonia e do quarteto de cordas, de compor tendo em mente uma estória romântica ou uma cena da natureza. E, por fim, êste ponto-de-vista é reforçado pelos resultados do estudo comparado do estilo, que mostra que a sensibilidade de cada época se afirma tanto na literatura quanto em tôdas as outras artes.

Sublinhei êsse aspecto porque é essencial compreender que a música não é apenas uma criação transcendental, mas uma arte que tem relações com a experiência, da mesma forma que tôdas as outras. Só tendo isto bem firmemente no espírito é que podemos apreender sua mais notável característica, que reside na combinação do mais alto grau de abstração com a mais intensa evocação de sentimentos, do mais alto grau de construtividade independente e imaginativa com o mais profundo sentido de realidade emocional. A mais singela das músicas nos mostra isso, pois por mais claro que seja seu clima emocional, por mais perto que paire do limiar da expressão verbal explícita, mesmo assim ela permanece uma fórmula de imagística; não se trata de um objeto, ou de um sentimento real, mas de uma fórmula construída de imagens sonoras, de uma criação da imaginação auditiva. Mas o argumento se torna particularmente claro em virtude das características de composição das formas musicais predominantes nas quais alguns "temas" ou "grupos temáticos" são desenvolvidos, elaborados, transpostos, colocados em seqüência e em contraste, tudo isto dentro de um complicado sistema de relações tonais e rítmicas, e de algum modo permanecendo um jôgo de criação sublimemente incontrolado. Aí jaz a abstração da música, a rédea sôlta que ela dá à inventiva da imaginação, e a purificada idealidade do resultado. Mas esta permanece, na constituição da música, em contraponto com sua mais contundente fôrça afetiva. Nenhuma outra arte é ao mesmo tempo tão idealmente rarefeita e tão apaixonada na própria natureza de seus meios.

Podemos esclarecer tal característica ainda de outra maneira. A arte da composição musical é sobrecarregada de "teoria" precisamente em virtude de sua natureza abstrata. Harmonia, contraponto, "forma", orquestração, exigem um tipo de estudo intensivo que fica muito distante da "observação" visual do pintor ou do romancista, aproximando-se mais das preocupações do matemático. E, no entanto, tôda essa teoria será pura perda a não ser que os motivos e frases dos quais se desenvolve a composição sejam de início vitais. As frases curtas cuja elaboração forma a composição, os "temas", como são tècnicamente chamados, de uma fuga, de um movimento de sonata, etc., contêm os significados emotivos centrais; e as grandiosas relações "formais" não são mais que o desenvolvimento sistemático de relações formais implícitas na configuração dos próprios temas e em suas inter-relações. Dessa maneira a fôrça emocional dos temas se propaga através de todo um movimento ou composição; e isso se aplica tanto a uma fuga de BACH quanto a uma sinfonia de BEETHOVEN.[4] Os têrmos "elementos formais" ou "relações" são infelizes e enganosos, já que sugerem algo superimposto aos temas ou motivos musicais, enquanto em verdade êles são inerentes à imagística sonora e só podem ser separados analiticamente. Como um conceito puramente teórico as "relações formais" podem ser exemplificadas pelos exercícios de fuga ou quaisquer outros que os exames de música exigem dos candidatos, e que não atingem significado expressivo. Por outro lado qualquer um de nós pode inventar um pequeno trecho melódico que, de forma limitada, poderá ter um significado momentâneo para nós mesmos. O gênio musical pressupõe os dois aspectos integrados um no outro.

A música oferece-nos o exemplo perfeito de como uma fórmula imagística destituída de significação figurativa, de referências a objetos ou de associações verbais pode ser aceita como sendo significativa por corresponder a "sentimentos". Proponho que essa característica seja chamada *imagem-fórmula expressiva*, que é o têrmo menos ambíguo de todos aquêles que possam ser considerados como relevantes. "Símbolo" tem significações em demasia; "imagens formais" é excessivamente simplificado e carrega tôda uma herança no epíteto; enquanto "construído" e "abstrato" não são suficientemente precisos.

Chegamos assim a isolar, como nos propusemos no início dêste capítulo, a imagem não-figurativa da maneira mais clara e pura possível, e apresentá-la como a contrapartida da imagem figurativa. Essas são as duas grandes classes de imagística que encontramos nas artes, tanto em separado quanto em interpenetração. E para mim parece útil conceber a ambas como *imagística*, já que a facilidade de sua interação em certas artes será assim mais fàcilmente aceita sem mistérios, bem como porque isso ajudará a estabelecer racionalmente o parentesco da música com as outras artes, o que representará um passo adiante na vitória sôbre as teorias que dão ênfase à individualidade e peculiaridade da música. A mais firme relação entre as duas reside no fato de serem ambas uma imagística que funciona nas construções interpretativas ou expressivas da imaginação. Tivemos grande cuidado em demonstrar que por várias razões tôda imagem figurativa constitui sempre uma *interpretação* do mundo visível e funciona como imagem e não como realidade, dadas essas coordenadas. O mesmo se aplica às imagens auditivas da música. Embora relacionadas a sentimentos, por serem imagens e não realidades, elas são idéias ou interpretações de sentimentos e funcionam unificadamente em relação a isso. Da mesma forma que a imagem da Virgem varia de pintor para pintor, assim a imagem do

Agnus Dei ou do *Te Deum* varia de compositor para compositor. E, no entanto, como observamos, essas imagens não-figurativas, ou não-pictóricas, são em última análise interligadas numa variedade infinda de maneiras com as imagens da natureza e do rosto e gesto humanos, fornecendo-nos muitos caminhos de compreensão intuitiva por analogia.

iii. OUTRAS ESPÉCIES DE IMAGENS-FÓRMULAS

A música é o exemplo mais independente porém não o único da *imagem-fórmula expressiva*. Pois aqui devem ser incluídos os valôres acústicos e rítmicos da poesia, e fenômenos tais como a aliteração, a rima, a eufonia geral e a métrica. Há quem hesite em aceitar a idéia de uma imagística rítmica, sem dúvida por ver uma diferença entre os sentidos visual e auditivo, por um lado, e o motor, por outro, não conseguindo outorgar ao último o mesmo tipo de relação com a imaginação. O ritmo, no entanto, é uma sensação complexa. Mesmo se se puder isolar uma sensação puramente motora ainda restam as muitas manifestações do ritmo combinadas com experiências visuais ou auditivas, como no caso de *vermos* o quebrar das ondas, ou o movimento do vento num trigal, ou um cão correndo, ou quando *ouvimos* o quebrar das ondas, o ruído rítmico familiar de um trem, o ranger de uma cadeira de balanço e assim por diante. De modo que em contraposição ao ritmo "sentido" interiormente temos de colocar o ritmo exteriormente percebido, no qual espécies diversas de sensações são correlacionadas. E é sempre êsse o caso das artes. O ritmo da poesia é tanto motor quanto auditivo, mas é em si também uma imagística "abstrata" ou não-figurativa, no sentido em que o é o desenho linear.

E na pintura também existe uma imagística de fórmula. As linhas não são apenas um modo de divisão espacial ou de ordenação composicional porque têm implicações emocionais o que também se aplica à côr e sua distribuição. A própria perspectiva pode tornar-se um símbolo emocional.[5] Os artistas falam de côres e formas "expansivas", de côres quentes e frias, de formas quentes e frias. A linha é uma fonte inesgotável de imagens-fórmulas expressivas. Como contôrno, é claro, ela pertence parcialmente à figuração, muito embora seja uma "abstração". Mas os artistas têm forte sentido da linha tratada com liberdade como um análogo do sentimento. Os manuais de desenho informam-nos que as linhas verticais expressam dignidade, as horizontais fôrça, estabilidade e repouso, e as oblíquas, movimento, enquanto as curvas trazem vida e alegria. Os retratos feitos a linha e as caricaturas mostram-nos linhas expressivas que são abstrações tiradas de rostos, corpos ou membros que, como as imagens-gestos estilizadas do *ballet*, constituem uma ponte de ligação entre o figurativo e o expressivo-abstrato.[6] E não devemos esquecer que o grande protótipo da imagem expressiva na natureza é o rosto humano, pois nêle temos a mais fundamental e intuitiva experiência do aparecimento de qualidades não-sensoriais em formas sensoriais. As feições nobres, as rugas melancólicas, os olhos doces, o queixo forte, o sobrolho altivo, todos êsses são lugares-comuns da interpretação moral das feições físicas, a partir do que o poeta e o romancista constroem os maiores refinamentos. E pela mesma razão a arte do retrato, embora altamente figurativa, é naturalmente expressiva. O desenho, os contornos e os efeitos espaciais da arquitetura, da mesma forma, afetam-nos de tal modo que podemos dizer que expressam certas atitudes emocionais e até mesmo filosóficas diante da vida, atitudes essas que sintetizamos em têrmos estilísticos tais como o gótico ou o barroco. Em verdade o estilo de um período nasce da descoberta do sistema de imagens-fórmulas que corresponde à mais vital conscientização de uma época. MIGUEL ÂNGELO oferece-nos exemplos vívidos de expressividade cognata em imagens figurativas e não-figurativas, pois suas esculturas (Moisés, Davi, os túmulos dos Medicis) compartilham com suas formas arquitetônicas (Campidoglio, Palacio Farnese, a capela Medici) qualidades tais como a grandeza, a coragem, a dignidade, o poder, a afirmação, a nobreza, o triunfo, e o esplendor, demonstrando o complicado intercâmbio que existe nas artes entre o pictórico e a imagem-fórmula expressiva. Mesmo o mais simples esquema de decoração interior é imbuído do sentido de certas qualidades, que são assim evocadas por serem desejadas e darem prazer aos sentimentos. Na poesia e na pintura a imagística de fórmula expressiva é sutilmente entrelaçada com outras espécies, uma característica de complexidade que será considerada em maior detalhe em capítulo subseqüente. A arquitetura fica mais próxima da música por ser constituída de formas não-figurativas, o que deu origem a ser cognominada de "música congelada"; mas por outro lado seus aspectos utilitários introduzem uma influência prática que está ausente da música. E eu gostaria de incluir aqui os grandes ritmos de desenho implícitos no desenvolvimento de peças e romances. Êles refletem, naturalmente, o "ritmo dos acontecimentos" da vida quotidiana, o que nos permite argumentar que se constituem ao menos nessa medida, figurativos. Porém são também construções sutis de efeito expressivo calculado, de grande importância para a sensação de "revivência" (a ser discutida mais tarde) e suas reações emocionais correspondentes.

A construção de imagística não-figurativa deriva da faculdade de abstração imaginativa, que podemos observar em sua forma mais óbvia na "visão abstrativa" que nos permite ver um aspecto de um objeto, como por exemplo seu contôrno, independentemente de quaisquer outros. As imagens e formas abstratas estão um passo mais afastadas da complexidade orgânica da natureza, enquanto a inventividade livre nos mostra a imaginação propulsionando ainda mais o processo assim iniciado. A experiência da natureza dá-nos muitas ilustrações dêsse processo, pois há um intercâmbio onipresente entre fenômenos naturais e formas abstratas. No crepúsculo, por exemplo, as côres vão sendo paulatinamente apagadas até que a paisagem, com suas colinas, várzeas, campos arados e árvores, transforma-se numa composição de formas opacas. E ao olharmos do alto de uma montanha, os contornos, as massas e as configurações predominam, em prejuízo do detalhe variado e colorido. As pedras e o cascalho à beira-mar são lavados sôbre a praia até que os contornos latentes em suas diversas densidades apareçam em formas de estranha beleza e expressividade. Do mesmo modo existe um mundo natural de som, que se evidencia no vento, nas ondas e nas tempestades, assim como nos gritos, urros e cantos dos animais e das aves, e nos quais há ao menos uma relação com timbre e ritmo. Por intermédio dessas relações somos lembrados de que as imagens de arte que por conveniência chamamos de "formas abstratas" (ou "elementos formais") são intimamente ligadas com a natureza orgânica e nitidamente diferenciadas da abstração específica que caracteriza a teoria e a ilustração científicas. Observamos, além do mais, que se devemos de alguma forma tomar conhecimento de tais formas "abstratas" elas terão de, uma vez abstraídas de um determinado contexto da natureza, ser ressituadas num âmbito sensorial, por mais rarefeito que êle possa ser. O que é outra maneira de dizer que elas só podem existir como imagens. E por isso mesmo tais imagens, por mais livremente que tenham sido inventadas ou elaboradas, e por mais divorciadas que sejam — aparentemente — do pictórico, retêm sua ligação com o mundo da natureza, da mesma forma que a música as retém com o psicofísico, e que é em função disso que preservam apesar de sua transformação (e mercê da engenhosidade da mente que tem suas raízes na natureza), a qualidade apaixonada do universo vivo. Creio que todo êsse processo está implícito, no seguinte comentário de PICASSO:

> "Não existe arte abstrata. Temos sempre de começar com alguma coisa. Podemos depois remover tôda aparência de realidade; não há perigo porque a idéia do objeto deixou sua marca indelével. Foi o objeto que desafiou o artista, excitou suas idéias, perturbou suas emoções. As idéias e as emoções ficarão seguramente aprisionadas dentro de sua obra; faça êle o que fizer, elas não poderão escapar do quadro; formam parte integrante dêle, mesmo quando sua presença não pode mais ser discernida. Queira ou não queira, o homem é um instrumento da natureza, que impõe seu caráter e sua aparência a êle... Não podemos contradizer a natureza, que é mais forte que o mais forte dos homens! É compensador para nós ficarmos em bons têrmos com ela. Podemos permitir-nos algumas liberdades; porém só nos detalhes." (Citado por H. READ em *Art Now*, págs. 146-7.)

Essa ligação sub-reptícia não pode ser confundida com teorias estéticas baseadas em "formas naturais". A forma orgânica é sem dúvida importante para as formas na arte, seja de maneira óbvia ou recôndita, mas quando baseada simplistamente em esquemas de contornos ou lineares fornece ajuda bem modesta à compreensão da fôrça expressiva da arte.[7] A característica essencial da arte não é o bom desenho num sentido exterior, mas o uso de formas que, muito embora derivadas da natureza, foram transformadas, reconstruídas, ou reestruturadas, em formas análogas de sentido e sentimento. A arte começa onde as formas orgânicas são aplicadas funcionalmente — pela sensibilidade humana — e conseqüentemente modificadas, num contexto que envolve pensamento, sentimento e experiência.

O ponto essencial a ser apreendido nesta questão é o de que os aspectos formais de uma obra de arte não são exclusivamente "intelectuais" ou "estruturais", como se tem dito muitas vêzes. Tais têrmos são adequados quando usados em conexão com o desenho de obras não-estéticas; pois todo esfôrço da mente tem de ter alguma espécie de configuração. Um livro de Filosofia, um memorando, um artigo de fundo, um folheto, e assim por diante, tôdas essas coisas têm de ter uma certa ordem em sua apresentação, como o têm também tôdas as variadíssimas formas de ilustração pictórica, porém isso não os transforma em obras de arte. No contexto estético o que muitas vêzes chamamos forma ou composição ou desenho não constitui uma ordem de natureza analítica ou racional segundo a qual um mundo material pode ser catalogado; constitui antes um aspecto da imagística que interpreta o mundo material e expressa sentimentos. Uma vez que estejamos prontos a admiti-lo, e a compreender a maneira pela qual em primeiro lugar formas aparentemente "abstratas" são em última análise derivadas de fenômenos naturais e cósmicos, e em segundo lugar como nossas próprias fôrças psicofísicas irrompem nos objetos e formas da natureza e sua elaboração imaginativa, então a barreira artificial que teòricamente existe entre as formas figurativas e não-figurativas desaparece. De grande ajuda neste respeito foi o trabalho da Psicologia ao estender a idéia de imagem além do campo visual — que por muito tempo manteve prerrogativa sôbre essa palavra — para outras espécies de experiência sensorial.

Certos comentários feitos por PAUL VALÉRY sôbre o ritmo e a composição poética ilustram bem o problema. Chamou êle nossa atenção para o processo por meio do qual um esquema rítmico se afirma nos estágios iniciais da composição de um poema, antes mesmo que as idéias e o assunto tenham sido apreendidos:

> 'Je me suis trouvé un jour obsédé par un rythme, qui se fit tout à coup sensible à mon esprit, après un temps pendant lequel je n'avais qu'une demi-conscience de cette activité latérale. Ce rythme s'impossait à moi, avec une sorte d'exigence. Il me semblait qu'il voulût prendre un corps, arriver à la perfection de l'être. Même il ne pouvait devenir plus net à ma conscience qu'en enpruntant ou assimilant en quelque sorte des éléments *dicibles,* des syllabes, des mots, et ces syllabes et ces mots étaient

> sans doute, à ce point de la formation, déterminés par leur valeur et leurs attractions musicales...' ('La Création Artistique', em *Vues*, La Table Ronde (1948), pág. 300.

Ou ainda:

> 'Algo inteiramente inesperado desperta o poeta no homem, algum acidente dentro ou fora dêle: uma árvore, um rosto, um "assunto", uma emoção, uma palavra. Por vêzes será o desejo de expressar êsse algo que começará a fazer rolar a bola, a necessidade de traduzir alguma coisa sentida; por vêzes será algum elemento formal, o primeiro rascunho de uma expressão que busca sua causa, sua significação, no espaço de seu espírito. É preciso notar bem essa possível dualidade do estímulo que pode pôr em movimento a invenção poética: por vêzes há um sentimento que se deseja expressar, por vêzes o meio de expressão buscando utilização.' ('Poetry and Abstract Thought', em *Essays on Language and Literature*, Ed. J. L. HEVESI, Londres, 1947, pág. 109).

Quando VALÉRY diz "o meio de expressão buscando utilização" está realmente sugerindo que a imaginação tem consciência de certas formas não-figurativas (digamos, ritmos) que são potencialmente os correlatos de certas emoções e, conseqüentemente, expressivos. Suas palavras anteriores "o primeiro rascunho de uma expressão que busca sua causa" atinge ainda mais de perto o alvo. Se fôsse possível escrever um poema completa e exclusivamente feito de um esquema rítmico, o poema já teria sido escrito. Algo de comparável nas artes gráficas seria uma composição *abstrata* feita sòmente de *linha* feita a lápis. Dêsse ponto-de-vista o estudo da "técnica" em arte constitui nada menos que uma exploração de várias espécies de imagística com o objetivo de se descobrir suas expressividades peculiares e os modos pelos quais êles poderão da melhor maneira ser integrados na complexidade total da obra acabada. Um dos signos da arte realizada é sua interestruturação de várias espécies de imagística.

Após considerar tanto as imagens figurativas quanto as não-figurativas, observar que elas são ìntimamente relacionadas em virtude de serem imagens, e tendo sugerido que o que as distingue reside em sua função dentro de uma determinada espécie de contexto interpretativo e expressivo, podemos então entrar por enunciados mais particulares sôbre tais contextos e sôbre a função da imagística, o que nos levará à questão de palavras e imagens, e daí a uma definição de arte e de poesia. Porém haverá grande vantagem em introduzir a esta altura uma breve consideração sôbre a metáfora. Pois a metáfora é o exemplo mais flagrante no método poético de não serem as imagens válidas em si mesmas, mas em virtude de sua função, uma característica para cuja elucidação ora tende o nosso argumento.

iv. METÁFORA

A metáfora pertence aos efeitos de estilo para os quais a linguagem comum da crítica literária reserva o têrmo "imagística", e é de uma importância para a poesia que dificilmente poderá ser superestimada. E ainda mais no caso da tradição inglêsa, onde sua abundância tornou-a talvez a principal característica do poético em geral. Meu objetivo neste capítulo é o de tratar a metáfora à luz da teoria mais ampla de imagem que está sendo aqui apresentada. Desejo salientar um ou dois aspectos principais da expressão metafórica; e, acima de tudo, a questão de como as imagens assumem várias funções e de como são elas alteradas durante êsse processo. Minhas considerações serão breves comparadas com a amplidão do campo que o assunto oferece, porém meu objetivo é o de situar a metáfora em relação ao argumento geral.[8]

A metáfora em suas utilizações mais singelas é ilustrativa, consistindo muitas vêzes em uma imagem visual que empresta vivo apoio a um significado dado. Por exemplo, na frase "Seu discurso provocou uma tempestade de desaprovação" a metáfora contida na palavra tempestade produz uma mistura de lucidez e brevidade muito superior a qualquer coisa que pudesse alcançar uma definição abstrata. As metáforas dêsse tipo contribuem generosamente para a vivacidade da prosa e nos mostram a imaginação trabalhando mesmo quando prêsa a um objetivo tão sóbrio quanto seja a ilustração do pensamento. Tal uso da metáfora (que é tão usual que nem sempre notamos até que ponto êle é onipresente, ao menos sob a forma de "metáforas desmaiadas"), mesmo na linguagem mais corriqueira, com sua extraordinária eficácia na obtenção de maior vigor na fala, é em si uma prova de quanto nosso pensamento depende de imagens. Ao mesmo tempo, ainda é possível falar de forma e conteúdo nas metáforas usadas dessa maneira. Uma idéia, um sentido são apresentados na forma de metáfora. Na metáfora ilustrativa o pensamento é dirigido para uma significação racional que, sendo atingida, pode descartar-se de seu instrumento. Na poesia essa dualidade desaparece.

Os efeitos mais sutis da metáfora residem em seu modo de fazer apêlo à emoção, ao sentimento. Quando dizemos que um homem é de "natureza fogosa" a metáfora do fogo usa um objeto, o fogo, para sugerir certas propriedades de outro, um homem. E consegue fazê-lo porque há propriedades comuns ao fogo e à natureza apaixonada: o calor, o movimento, a tempestividade, o perigo, o poder voraz. A metáfora resume o enunciado de tôdas essas qualidades, dependendo simplesmente do modo pelo qual reagimos à idéia de "fogo". Dêsse modo o homem é descrito por meio de nossa reação emocional às propriedades do fogo. Um significado complexo fica implícito na reação psicológica a uma única palavra. Inúmeros exemplos vêm-nos à mente de imediato. Em frases como "foi um leão na batalha" ou "o eleitorado da oposição desmoronou-se" percebemos o sentido porque percebemos o "sentimento". Isso significa que são utilizados fatôres psicológicos extra-intelectuais na comunicação, para que o ouvinte seja devidamente "tocado" e conseqüentemente compreenda. Tocá-lo dêsse modo corresponde a dizer-lhe alguma coisa.

Tem a metáfora, assim, dupla atração. Por meio de seu uso a imaginação explora a excitação da experiência sensorial e, ao mesmo tempo, esclarece determinada idéia. Trata-se de processo interessantíssimo porque contraria duas tendências muito pronunciadas na natureza humana. Por um lado a excitação física e emocional, em si, mesmo quando apenas imaginada, obscurece as faculdades mais lúcidas, como pode ser verificado pelos efeitos da ira ou da paixão, ou até mesmo pelo arrebatamento da mais singela felicidade; enquanto por outro a faculdade do raciocínio faz ponto de honra a eliminação dos fatôres irracionais em suas tentativas de definir a verdade. Na metáfora as excitações da experiência são mescladas com a clareza do raciocínio. Além do mais, sendo oblíqua, indireta, a imagem usada, isto é, afastada da realidade em questão (como no caso de "desmoronamento" com "eleitorado") fica bem claro que se trata de um mecanismo de pensamento, que fala da imaginação.

Porém é claro que um instrumento capaz de executar tal função é perfeitamente apto a pronunciar-se sôbre a vida sensorial e sôbre a própria experiência. Isto é, recorrendo a uma imensa variedade de analogias consegue evocar as reações adequadas de modo a obter determinada espécie de projeção e esclarecimento. Isso nos dá a razão de sua importância na poesia a qual, em grande parte, se propõe nos apresentar algum aspecto da experiência. Tomemos, por exemplo, o seguinte:

Tomorrow and tomorrow and tomorrow
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time...

(Amanhã e amanhã e amanhã esgueira-se nesse mesquinho passo
dia a dia, até a última sílaba do tempo inscrito...)

Aqui a metáfora "esgueira-se neste mesquinho passo" é tão ilustrativa quanto os exemplos mais simples citados acima; relata-nos como se passam êsses amanhãs. Porém sua grande fôrça nasce de sua capacidade de dar-nos vivamente a "sensação" da lenta passagem do tempo, principalmente pelo refôrço que a mesma recebe da segunda metáfora da "última sílaba" e "inscrito". Tal sensação é o que deve ser apreendido, ou seja, é a experiência que deve ser repetida pela imaginação. Conseqüentemente, o sentido não é apenas contido num pensamento em cuja direção tende uma ilustração, mas algo que reside na imagem, chamando-nos a mente para si repetidamente. Ela permanece inalteradamente fixada no esquema, insistindo em sua presença na "idéia" apresentada na passagem. Se nos descartarmos dela a experiência se desintegra. Num processo de argumentação as metáforas são abandonadas juntamente com todo o aparato verbal tão logo a demonstração tenha sido completada, mas num poema as palavras e as imagens circulam em volta uma da outra porque, embora sendo idéias (isto é, um produto da mente), seguem a estrutura da experiência viva. Consideremos, por exemplo, as duas primeiras linhas do *Ricardo III*:

Now is the winter of our discontent
Made glorious summer by this sun of York.

(Ora é o inverno de nosso descontentamento
Transformado em verão por êste sol de York.)

A imagem é uma brilhante evocação do contraste das estações do ano, e carrega consigo a sensação da experiência das mesmas, provocando o aparecimento de nossas reações usuais a elas. Fica assim o sentido apaixonado da vida preservado em meio à função intelectual de esclarecimento de outra situação da vida (ou seja, a situação com a qual começa a peça). A teoria lingüística moderna fala da metáfora como sendo a linguagem natural da excitação. E VOLTAIRE dizia que a metáfora, quando natural, era uma coisa passional. Por mais funcionais que sejam as imagens, elas preservam a fôrça do universo físico e estão portanto sempre em sintonia com o que em nós está ligado ao físico e ao orgânico. O poder de uma imagem derivada da natureza corresponde à natureza em nós. Além da adequação imediata que se liga às metáforas que reforçam o pensamento, é de certo modo apropriado que a natureza fora de nós constitua o meio mais adequado para esclarecer os efeitos sôbre nosso íntimo da natureza em tôda a sua complexidade psicofísica.

Outra característica do processo metafórico é a de que muito embora a metáfora seja funcional, no sentido de sua implicação de que *"x* é como *y"*, seus têrmos tornam-se recíprocos no momento em que é concebida, fazendo que o conteúdo da imagem, que foi usado para esclarecer outra coisa, adquira êle mesmo uma clareza mais aguda:

Thou still unravish'd bride of quietness!
Thou foster-child of Silence and slow Time,
Sylvan historian, who canst thus express
A flowery tale more sweetly than our rhyme...
(T—4)

Full many a glorious morning have I seen
Flatter the mountain-top with sovereign eye,

Kissing with golden face the meadows green,
Gilding pale streams with heavenly alchemy...
(T — 5)

The wedded light and heat,
Winnowing the witless space,
Without a let,
What are they till they beat
Against the sleepy sod, and there beget
Perchance the violet!
(T — 6)

Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!
Es war getan fast eh gedacht;
Der Abend wiegte schon die Erde
Und an den Bergen hing die Nacht:
Schon stand im Nebelkleid die Eiche,
Ein aufgetürmter Riese, da,
Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah.
(T — 7)

Full of desire I lay, the sky wounding me,
each cloud a ship without me sailing, each tree
possessing what my soul lacked, tranquillity.[9]
(T — 8)

O uso da metáfora conduz a uma elaborada evocação do mundo sensorial em geral, juntamente com nossas emoções nascidas de reações a êle, de tal modo que podemos dizer que na poesia a natureza está presente duas vêzes, por fornecer os assuntos, as estórias, as emoções e, depois, imagens subseqüentes de si mesma que tornam o quadro verdadeiro, vívido e memorável. A imaginação atinge dêsse modo a intensidade e a incandescência que marcam o sentido de "natureza exaltada" ou de propiciação de vida que emana da poesia. E é nesse efeito global, nessa realização última de relações complexas, que desaparece a dualidade de forma e conteúdo.

As metáforas têm, assim, sempre três pontos de referência significativos. Está envolvida nelas uma imagem do mundo sensorial que pode ser tão simples quanto "e assim baixou-se o pano sôbre sua vida" ou tão intricada quanto —

When to the sessions of sweet silent thought
I summon up remembrance of things past...
(T — 9)

mas que sempre nasce do mundo da experiência concreta. Em segundo lugar referem-se elas a emoções que são estimuladas pela imagem utilizada. E, em terceiro, indicam um sentido de proposição. O sentido total, no entanto, não reside em nenhum dêsses aspectos separadamente, porém nas relações existentes entre os três, que são idéias. Tudo isso deriva do *funcionamento* da imagem. A imagem é necessária, isto é, a imagem particular de cada caso; a imagem do mundo judiciário, evocada por "convocação" e por "sessões" na passagem acima, não pode ser substituída por nenhuma outra. Porém a imagem não é o que se deseja significar, muito embora sugira algo de semelhante. Ela se integra portanto muitas vêzes num contexto figurativo sem ser em si o objeto figurado. Mas é também expressiva por atuar, como vimos, por meio do apêlo aos sentimentos e reações emocionais adequados, sendo por isso relacionada às fórmulas-imagens expressivas de que falamos acima, sem que seja, contudo, tal. Ela é, portanto, uma coisa intermediária entre a imagem figurativa e a não-figurativa.

Voltemos agora ao nosso argumento.

V. MÚSICA, METÁFORA E SÍMBOLO

A análise acima permite-nos ver a metáfora como um foco para a compreensão da imagística estética, por ser intimamente ligada, como é, às principais espécies de imagens, além de conseguir ilustrar tão claramente que a importância de uma imagem reside tanto em sua função quanto em sua própria natureza. Ao examinarmos as imagens figurativas insistimos no fato de não lhes faltar nunca certa influência afetiva; nunca são objetos, mas imagens de objetos observados sob pressão emocional de alguma espécie, ou em relação a alguma idéia ou objetivo emocional. Elas contêm, em outras palavras, um elemento de expressividade que pode ser observado na medida em que a imagem do objeto é "destorcida", ou no modo pelo qual são executadas a seleção e ênfase da imagística naturalista ou a adaptação mútua das imagens em um contexto unificado. A imagística é, assim, parcialmente simbólica dos objetos da natureza e parcialmente uma fórmula para a emoção; para o artista, ela equivale a "o objeto e eu". Seu significado reside nessa ambivalência de sua posição funcional, e justamente por ser funcional, isto é, por representar tanto a si mesma quanto alguma coisa fora de si mesma, ela *tende para* a metáfora. Não há necessidade de dizer que ela *seja* uma metáfora, já que esta última constitui fenômeno bem definido da arte literária; porém a imagem *tende* a compartilhar a natureza do metafórico. E é claro que um processo simbólico é envolvido em tudo isto, mas dizermos simplesmente que estamos lidando com "símbolos" é talvez por demais generalizado, além de não fazer justiça à sutileza do processo.[10]

Por outro lado é também comum à metáfora e às imagens não-figurativas a capacidade que têm de evocar emoções de maneira indireta. De modo geral há sempre, implícitos na metáfora, tanto um símile quanto um símbolo; em verdade muitas vêzes a metáfora é a contração de um símile por meio de um simbolismo intensificado. Ao invés de "Nosso descontentamento é transformado em contentamento por êste filho de York, do mesmo modo que o sol transforma o inverno em verão" o poeta escreve:

Now is the winter of our discontent
Made glorious summer by this sun of York.
(T — 10)

O "descontentamento" permanece aqui como uma pista geral, enquanto a significação é concentrada em "inverno", "verão" e "sol", que funcionam como símbolos dos sentimentos aos quais se refere o autor. A presença da pista ou chave direta estabelece a metáfora e mantém o método aquém do simbolismo total. Mas é o aspecto de simbolismo direto que dá à metáfora um impulso na direção do não-figurativo, ou da imagem-fórmula expressiva. Esta última é mais nitidamente um "símbolo", já que lhe falta a pista intermediária sempre encontrada na metáfora. Mesmo assim a proximidade ou parentesco entre os dois processos é nítida, e talvez ainda a possamos perceber mais claramente se novamente pensarmos na canção. Dissemos acima que a verdadeira prova de qualidade de uma canção era sua congruência com o "sentimento" da letra; isto é, em sua capacidade de expressar à sua própria maneira o sentido do texto. Tal relação implica algo realmente muito próximo da metáfora, pois da música de uma canção podemos dizer que tem — em virtude de sua *função* — uma relação metafórica com as palavras de seus versos. Ela fortalece seu significado por evocar diretamente fortes reações emocionais, o que constitui precisamente a função da metáfora na poesia. A metáfora está para a significação proposicional de um poema assim como a música de uma canção está para a do texto. Se as significações proposicionais forem totalmente omitidas de um poema, só restarão os símbolos, a exercer uma influência evocativa sôbre os sentimentos; se fôr eliminada a letra de uma canção, novamente restarão apenas os "símbolos", isto é, as imagens-fórmulas expressivas da música.[11]

A metáfora repousa sôbre a possibilidade de encontrarmos inúmeras e diversas analogias para emoções iguais ou semelhantes. Não fôra isso e os poetas teriam de há muito desistido de encontrar expressões novas para os sentimentos e experiências humanos permanentes. O mais vívido exemplo de tal fenômeno encontra-se nos sonetos de amor da Renascença; em SPENSER, por exemplo, todo o universo é vasculhado e aproveitado para fornecer imagens que ilustrem a única paixão do amor e do objeto dêsse amor. A metáfora compartilha tal característica com a música e com tôdas as imagens-fórmulas expressivas. Há uma imensa gama de símbolos sensoriais para as mesmas emoções; quantos movimentos de obras instrumentais expressam "estados de alma" iguais com a mesma clareza! O mesmo processo pode também ser observado dentro de um mesmo dêsses movimentos, do que BACH é exemplo constante. O primeiro movimento de seu concêrto em dó maior para dois cravos, por exemplo, é uma elaboradíssima associação de temas musicais com o mesmo objetivo expressivo, um complexo de analogias de sentido contido no mesmo tom geral, tôdas elas a contribuir para uma marcha radiosa, alegre e triunfal de sentimentos. A particularidade e a individualidade das obras musicais têm sido muitas vêzes usadas para sublinhar o caráter absoluto da música, seu isolamento e sua pureza auditivos, bem como para repudiar suas características programáticas e diretamente expressivas. Mas isso não passa de má interpretação de sua individualidade. Não existe nenhuma frase musical que possa ser considerada como única para expressar, digamos, uma alegria tranqüila. Existem muitas possibilidades, porém tôdas elas são *manifestações* de uma alegria tranqüila.[12]

Para completar nossa argumentação e incluir as principais possibilidades, devemos fazer referência a outro tipo de função da imagem. É amplamente conhecido o fato do significado emocional poder acumular-se em tôrno de um objeto com tal fôrça que o objeto em si acaba por ser menos importante que as emoções que gera. Qualquer objeto, seja êle uma árvore, certa rua ou edifício, um animal, uma cadeira, ou também um grupo de objetos, tais como uma sala e sua mobília, pode adquirir importância por êsse processo. E quando isso acontece o objeto tornou-se um símbolo emocional. O que acontece na vida real repete-se na arte, onde largo uso é feito de objetos simbólicos com o objetivo de se expressar sentidos emocionais. Em tais imagens substitui-se um significado expressivo figurativo por outro, não-figurativo. Ou, em outras palavras, uma imagem figurativa é transformada numa imagem-fórmula expressiva em virtude de sua função.

CAPÍTULO IV

A Imagística e a Interpretação da Experiência na Arte

1. A IMAGÍSTICA E O MUNDO DA EXPERIÊNCIA

ANTES de entrarmos em alguns problemas de linguagem e imagística, para irmos daí a uma definição da poesia e da arte, vale a pena fazer um pequeno resumo da posição a que agora chegamos. Falamos de imagens e de alguma coisa à qual elas se relacionam. Sabemos que a significação da imagística estética existe em si mesma, já que ela é "idéia" e não objeto, e já que ela não é sòmente uma linguagem de informações que comunica conhecimento de acontecimentos. No entanto, é o mundo da experiência que fornece a matéria do pensamento, inclusive a das imagens estéticas. De modo que duas coisas estão envolvidas no problema: por um lado um mundo de experiência e por outro um mundo de imagens relacionadas ao primeiro.

Podemos dividir o primeiro num mundo de objetos e de sentimentos, mas não se trata necessàriamente de esferas separadas, já que existe permanente interferência de um no outro. Donde podemos, então, conceber três divisões: 1) os variadíssimos objetos e acontecimentos do mundo exterior; 2) êsses mesmos objetos e acontecimentos associados a reações emocionais ou outras influências afetivas de maior ou menor fôrça; e 3) o mundo subjetivo da emoção autônoma.

A imagística da arte corresponde a essas três divisões da seguinte forma: 1) Uma imagem figurativa perfeitamente realista de um objeto (digamos, uma maçã) seria um símbolo perfeito dêsse objeto. Como vimos, é muito duvidoso que tais imagens existam, ou que não sejam simplesmente hipotéticas; ou então serão imagens-cópias científicas perfeitas. Em imagens de arte nada pertence tão simplesmente ao mundo dos objetos e acontecimentos exteriores. Tal mundo é o mundo não-interpretado, ou o mundo que num modo de pensar diferente pode ser objeto de análise científica. 2) As imagens que correspondem à segunda divisão são símbolos de "objetos (e acontecimentos) modificados pelas emoções"; isto é, um duplo simbolismo que compreende tanto o objeto quanto a emoção que êle provoca no observador, é inerente a uma mesma imagem (uma paisagem *ideal*, uma cena *pastoral*, um retrato *trágico*, uma situação *dramática*). Tais imagens são sempre uma seleção feita dentre as imagens possíveis oferecidas pelos objetos ou os acontecimentos da natureza, e estão em cuidadosa sintonia com as emoções envolvidas nas mesmas. Isso implica um certo grau de "distorção", em contraste com a realidade ingênua ou a científica. 3) No terceiro grupo, no qual o mundo subjetivo dos sentimentos é projetado em têrmos sensoriais, estão as imagens-fórmulas expressivas, tais como sejam as da música, da arquitetura ou da arte "abstrata", ou as imagens pictóricas que funcionam não como símbolos, mas como imagens-fórmulas expressivas, tal como nos estilos "musicais" de pintura ou no "expressionismo" em suas formas extremas.

As divisões acima aplicam-se a tôdas as artes e também à imagística básica da literatura, com o que desejo indicar os aspectos da vida e da natureza que se encontram no enrêdo e nos personagens da narrativa ou do drama, ou que são evocados pelo poeta lírico, juntamente com a imagística auditiva da língua falada. A metáfora, que constitui uma imagística secundária, assume uma posição especial, não pertencendo a qualquer um dos grupos, embora sendo ligada a todos três. Ela nasce naturalmente da natureza da linguagem, na medida em que esta última tem buscado constantemente ampliar sua capacidade de conotação e evocação por meio de permanente aprimoramento dos processos analógicos, sendo a metáfora um instrumento de grande economia e eficiência. O que importa em relação à metáfora como uma imagística secundária é o ser ela francamente um mecanismo da imaginação que revela com certo histrionismo o próprio processo imaginativo em ao menos um de seus aspectos. Dêsse ponto-de-vista ela revela inequìvocamente a ambivalência do mundo da imaginação. Quanto mais figurativa é a imagem tanto mais ela obscurece o caráter ideal da arte; quanto mais não-figurativa, mais obscurece a experiência da qual tôda arte é uma interpretação. A metáfora, na qual as imagens são o instrumento da ilustração de alguma coisa que não elas mesmas, funciona entre o sentido e a abstração, entre o fenômeno e a idéia. Ela demonstra claramente o papel peculiar da imaginação do mesmo modo que estabelece um mundo da idéia e identidade saído de um mundo de sensação e experiência. E isto fazem tôdas as artes, muito embora o processo seja velado. E por isso tem a metáfora sempre gozado de especial prestígio na literatura. E pela mesma razão quisemos estabelecer sua posição peculiar em relação às outras espécies de imagística.

ii. A RELAÇÃO ENTRE AS VÁRIAS ESPÉCIES DE IMAGÍSTICA NA ARTE

Ao discutir as imagens frisamos, no interêsse da clareza analítica, uma diferença entre a ênfase figurativa e a expressiva. Convém porém insistir uma vez mais no fato de serem tôdas as imagens na arte construções novas isoladas do mundo instintivo da sensação contínua e fixadas como uma imagística mental. Não constituem, nem mesmo quando pictóricas, transcrições da percepção, mas elementos de um nôvo contexto de idéia estética. O que significa que o que importa numa imagem-de-arte não é o ser ela exclusivamente figurativa ou expressiva, mas o que possa ser — e como *funciona* — em seu contexto característico. Já dissemos que na arte a imagem figurativa é sempre também expressiva, simbolizando tanto um objeto quanto um sentimento a êle relacionado. E dissemos também que a imagem de um objeto, como os próprios objetos, pode tornar-se um símbolo puramente emocional, o que o torna, em virtude de sua função, uma imagem-fórmula expressiva. A transferência inversa, embora mais rara, também ocorre. A métrica de um poema e o ritmo de uma canção freqüentemente ajudam a evocação de imagens visuais descritivas (o ritmo é "adaptado ao sentido"), como no caso de *Erlkönig* ou *Die Forelle* de SCHU-

BERT. Certos tipos de música, como a de DEBUSSY ("Impressions de la Mer", "La Cathédrale Engloutie"), bem como a música programática de WAGNER, BERLIOZ, LISZT e seus seguidores, têm efeitos pictóricos por vêzes surpreendentemente vívidos.

A principal característica comum a tôdas as imagens-de-arte é, portanto, sua adaptabilidade construtiva a um contexto. Podem, por vêzes, e especialmente nas artes plásticas, ser semelhantes às imagens da percepção, permanecendo entretanto diferenciadas destas por serem reestruturadas para reforçar uma idéia expressivo-interpretativa. As várias espécies de imagística, que separamos por análise, são assimiladas umas às outras e também a outra coisa — uma "idéia" ou sentimento dominante — na síntese do contexto estético. E isso é o que distingue as imagens-de-arte das de outras espécies; das imagens de percepção, das imagens mentais comuns ou imagens de memória, e das imagens-cópias científicas, que pertencem tôdas a outros contextos de pensamento ou sensação. E significa também que o simbolismo, ou função simbólica, das imagens-de-arte deve distinguir-se das espécies usuais de símbolos, tais como a linguagem ou a Matemática, nas quais determinados símbolos têm determinada significação, bem como das simbologias racionais da fábula, da alegoria e da heráldica, ou mesmo do simbolismo inconsciente dos sonhos.

Dêsse modo o que possa ser qualquer imagem-de-arte depende em última análise de sua função, de sua contribuição — por seu caráter sensorial e efeito evocativo — à "imagem total", ao contexto de imagística que todo poema, tôda pintura, tôda peça, tôda sinfonia vem a ser. Podemos esperar que uma imagem, talvez de uma árvore numa paisagem, seja figurativa, mas acabamos por constatar que ela é o símbolo de um estado de espírito. Podemos esperar que o ritmo de um poema ressalte algum efeito "musical", entretanto, o que efetivamente podemos ter é a imitação de um cavalo a galope, de uma rajada de vento arrebatadora ou de um homem manco. A imagem, muito embora sempre uma forma sensorial, é em si indeterminada e adquire seu verdadeiro caráter na função de sua contribuição. Êsse aspecto é fundamental para a imagística-de-arte, e poderíamos descrevê-lo como um funcionalismo metafórico, tomando o têrmo da natureza da metáfora e de seu modo de funcionamento, tais como foram acima descritos.

iii. BELEZA, DESENHO E ARTE

Êsse funcionalismo metafórico de tôda a imagística-de-arte elucida um dos mais irritantes problemas da estética, que é a relação entre as qualidades do desenho (que são inerentes a tôda arte e lhes dá "beleza"), e as qualidades da expressividade. Pois ainda uma vez temos aqui um conflito mais teórico do que real; ou que pelo menos não nasce de uma diferença fundamental, mas da relatividade das ênfases.

É lugar-comum que a harmonia e a proporção são elementos da "beleza". O desenho, a relação das partes ao todo, a unidade dentro da variedade, a clareza, a seqüência, tudo isto contribui para a beleza da perfeição de forma. A primeira coisa que devemos notar é que essa espécie de "beleza" pertence a contextos de pensamento fora da arte, e também a esquemas cósmicos e orgânicos. Penso que não se trata de um fenômeno puramente "intelectual", mesmo em suas manifestações mais abstratas e recônditas, tal como na Matemática, na Lógica, ou nos sistemas filosóficos, pois que inclui sempre um certo componente afetivo. Há certos fatôres básicos de prazer psicológico e fisiológico, bem como de bem-estar, na reação à harmonia e à proporção. E, assim sendo, é fácil perceber que as formas sensoriais que incluem tais qualidades, muito embora não sejam uma imagística-de-arte, *tendem* a transformar-se em alguma coisa muito próxima da imagística-de-fórmula expressiva. Dêsse modo, a beleza do desenho, da ordem e da clareza insinua-se naturalmente na imagística expressiva da arte. Tal beleza, que, como dissemos, pode pertencer a muitas coisas fora da arte, não constitui em si e por si uma arte; mas quando aplicada à expressão, ou integrada com uma imagística expressiva, fortalece a arte. É como a forma orgânica na natureza, que também não é arte, mas que explorada e transposta em conjunção com sentimentos e idéias reforça o poder de outras imagísticas expressivas.[1]

Três ordens mesclam-se constantemente na arte, muito embora numa imensa variedade de maneiras: o desenho ou "beleza formal", o retrato da vida ou da natureza e as emoções que êste provoca, e a imagística-de-fórmula, que é composta pelas analogias sensoriais tiradas à vida do sentimento e da sensibilidade. O equilíbrio entre elas difere de obra para obra, de arte para arte, de estilo para estilo. Por vêzes alcançam maravilhosa reciprocidade, como nas esculturas do Partenon, ou em MIGUEL ÂNGELO, em TIZIANO, em SHAKESPEARE, em RACINE, em CÉZANNE, nas grandes obras corais de BACH, ou em uma ou duas das óperas de MOZART. Nesses casos não existe o problema de um contraste entre beleza e expressão, ou entre arte e vida, ou entre formalismo clássico e calor emocional, para mencionar apenas os mais comuns dos fantasmas dos debates sôbre arte. A maior complexidade e engenhosidade possíveis em imagística e relações formais cinge, em tais casos, a maior complexidade e intensidade de referência ao mundo e aos sentimentos. E é nesta intricada equivalência que reside o segrêdo último da arte. A arte nunca nasce apenas de emoção forte; nasce da faculdade de "fazer", do dom de rimar, cantar, pintar, etc. Mas tudo isto pode ser trivial e só se tornará interessante, de forma sustentada e maior, quando aplicado à "vida" com tôda a sua riqueza e tôdas as qualidades do caráter e da mente humanos. O mero jôgo de formas, mesmo quando são belas, cansa logo a mente. A grande descoberta humana implícita na arte, e renovada em cada obra bem sucedida, é a de que o jôgo das formas e da imagística pode ser levado a encarnar sentimentos e aspectos da experiência que são axiomàticamente profundos e não-passíveis de expressão por qualquer outro modo.

CAPÍTULO V

Imagens e Palavras

A NÃO ser por uma única exceção, evitamos até êste ponto os problemas da significação verbal na literatura. Fizemo-lo a fim de enfatizar a importância das imagens, que são de naturezas várias e que preenchem diversas funções, mas que pertencem à própria natureza da arte, inclusive a da poesia. Antes de entrarmos na questão das significações verbais, viemos insistindo no fato de ser possível expressar significações adequadamente por meio de uma imagística que independe das palavras, como acontece na música, nas artes visuais e na mímica e, por implicação, nas imagens expressadas por palavras.

Na poesia as palavras oferecem em si, como sons falados, uma série de imagens auditivas; e muitas palavras, segundo o objetivo do poeta, evocam na imaginação imagens visuais, ou não, de modo que ao lermos um poema "vemos", com maior ou menor vida, lugares, pessoas, cenas, objetos, e assim por diante, ou pelo menos ficamos conscientes de um mundo de sensações que é importante como tal. A poesia e a arte literária dependem largamente dêsses sistemas imagísticos, bem como de figuras metafóricas que implicam um pensamento em forma de imagens que deve substituir a definição abstrata. Seria um êrro chamar tais imagens de não-verbais, pois são formadas com palavras; mas fica bem claro que, muito embora a poesia use a palavra, suas relações com ela são problemáticas, na medida em que o uso que faz dela tem caráter todo particular.

A principal característica é que a poesia, ao usar a linguagem, explora o valor de imagem da palavra, sua estrutura sensorial, suas associações, sua capacidade de evocação. Não penso que o uso poético da linguagem possa ser distinguido como sendo uma seleção de determinadas *espécies* de linguagem. As palavras são usadas por todo mundo para inúmeros objetivos não-estéticos, para informação e explicação, para instrução e comando, para argumentação filosófica e exortação homilética, sendo que muitas atividades têm sua própria linguagem peculiar ou técnica. A poesia pode englobar todos êsses usos a que são destinadas as palavras. Quando a mente interpreta em poesia — isto é, por meio de palavras — o que observa, pode naturalmente utilizar *qualquer* elemento de seu próprio conteúdo de idéias e conhecimento, elementos êsses muitas vêzes indissociàvelmente ligados a certas palavras e portanto pertencentes ao meio utilizado. A linguagem poética não é uma questão de áreas diferentes de linguagem, mas de maneiras de usá-la. A linguagem poética significa um certo modo de pensar, e reconhecemo-la quando observamos que o enunciado lingüístico (que não é poético em si) foi assimilado a um complexo sistema de imagística que inclui ritmo, som, metáfora, evocação sensorial e desenho.

As ambigüidades da linguagem tornam tudo isso mais fácil do que se possa pensar a princípio. Pois as palavras movem-se entre os pólos do "concreto" e do "abstrato", entre a proximidade da impressão sensorial e o afastamento da mesma no pensamento conceptual. Até mesmo muito da linguagem abstrata preserva uma ligação com a percepção sensorial. Se digo, por exemplo "a virtude é a sua própria recompensa", que é uma generalização abstrata, convém lembrar que o provável é que faça tal declaração sentenciosa tendo em vista um exemplo dado; e, assim sendo, a observação preliminar seria realmente "fulano executou um ato perceptível de virtude, o que o colocará num estado de espírito de contentamento que constitui uma recompensa que dispensa quaisquer outras, de ordem material". Existirá então na mente uma impressão recente das condições das quais nasceu a generalização. Se, por outro lado, alguém me sugerir, como se para iniciar um debate: "A virtude é sua própria recompensa, não é?", começarei a pensar e, ao apreender o sentido da frase, ou pergunta, e provàvelmente referir-me-ei a "virtude" como uma coisa abstrata, a "uma pessoa virtuosa" ou a "uma ação virtuosa", o que fará com que por minha mente passe, juntamente com o enunciado abstrato, uma modificação do mesmo, ou seja, uma pessoa virtuosa executando uma ação virtuosa tende a sentir-se suficientemente recompensada pelo próprio ato, modificação essa que preserva uma certa generalização, mas que se aproxima consideràvelmente mais do concreto, da imagem.

Essa análise é muito breve e, do ponto-de-vista filosófico, provàvelmente muito crua, mas serve nosso objetivo presente se ilustrar uma das ambigüidades da linguagem como signo da conquista de uma independência nos processos mentais em meio a uma dependência das referências concretas e da imagística sensorial. Num extremo da escala está uma percepção específica, no outro, a mais abstrata das generalizações; num extremo uma "imagem", no outro um enunciado generalizado no qual restam ecos de imagens particulares. E talvez até mesmo os enunciados mais abstratos dependam, para serem compreendidos, de referências constantemente reavivados à percepção sensorial.

A importância disso para a poesia é a seguinte: já que há imagens implícitas em tantas palavras, ou pelo menos já que se recorre a elas para o processo do pensamento e para a revivificação dos significados, não existe nenhuma área importante da linguagem (como tal) que possa por uma questão de princípio ser excluída da poesia. O que empresta à linguagem uma qualidade poética, em contraposição à abstrata, é o como ela é usada, isto é, como é manipulado o repositório de palavras a que todo escritor tem acesso (e que é o mesmo para todos), para que fins e com que intenções. Além do mais, a distinção aqui estabelecida não é entre a prosa e a poesia, nem entre o "emotivo" e o "abstrato" mal contrastados, mas entre o uso da linguagem como parte de um sistema de complexa imagística e seu uso para a obtenção da precisão teórica que por vêzes chamamos de "científica", ou para alguma enunciação extremamente conceptual. Distinção semelhante pode ser feita entre o desenho na arte e nas figuras geométricas. É bem verdade que os pintores muitas vêzes compõem sôbre bases que podemos para todos os efeitos chamar de "geométrica", que no entanto nunca são mais do que reminiscentes da Geometria. As figuras, ao serem utilizadas para objetivos não-matemáticos, convertem-se em imagens da natureza ou em imagens-fórmulas para provocar emoção. As formas geométricas usadas como Geometria são destituídas de qualquer apêlo sensorial, sendo válidas apenas como uma aproximação de conceitos cuja importância reside justamente em sua precisão não-sensorial, teórica ou lógica.[1] Em certas utilizações da linguagem, como por exemplo a científica e a legal, tentativa semelhante é feita com o intuito de eliminar a ambigüidade e alcançar uma precisão teórica de definição. Tal esfôrço seria dispensável se fôrças contraditórias não fôssem liberadas pela própria linguagem, fôrças essas que derivam da ambigüidade acima referida, ou seja, a de que a linguagem aponta ao mesmo tempo para as imagens e as evocações com um sem-número de ecos afetivos, e para os conceitos abstratos. A tendência da linguagem científica é a de trabalhar por meio de uma série de palavras que classificam. Por exemplo, a palavra flor indica uma classe de objetos, dos quais rosa é uma subdivisão, rosa-chá ainda outra subdivisão, sendo que cada passo do processo alcança uma referência um pouco mais particular, embora continuando em essência uma generalização. O conceito científico de uma determinada flor será, finalmente, composto de muitas referências, passando além do tipo acima de nomes gerais na direção de classificações exatas de haste, pétalas, estames, e tôdas as várias partes da flor, acumulando assim uma soma de referências exatas que constitui a fórmula científica da flor. Uma fórmula teórica, no entanto, e não uma imagem, já que o método é conceptual, e atinge uma precisão que só é consoante com a generalização de cada etapa. As palavras que denotam e descrevem cada parte da flor não se referem a imagens particulares, mas a classes. Quando o botânico acaba de escolher tôdas as classificações adequadas, só seu ôlho lhe poderá mostrar novamente a rosa, e só a palavra "rosa" dirá o que êle vê. Não é por acaso que a ciência tende cada vez mais para as fórmulas matemáticas; a ambigüidade, a imprecisão essencial das palavras isoladas, compele o cientista à utilização de símbolos mais adequados do que a linguagem à precisão teórica.

A atitude do cientista para com a imaginação confirma tal processo. Todo cientista usa da imaginação; conjetura, adivinha, experimenta, elabora hipóteses de trabalho, "imagina" relações possíveis entre os vários fatos do universo físico tal como os conhecemos e podemos ainda vir a conhecer. A descoberta científica é, em grande parte, a confirmação, por meio de provas palpáveis ou de experimentação, de uma hipótese imaginativa. Mas o objetivo da ciência é o de enunciar leis; e uma vez que estas são concebidas a imaginação é abandonada, por pertencer aos meios, e não aos fins. Ela é válida como instrumento, mas não como ciência.

A poesia, ao contrário, reconquista para si palavras pertencentes ao conceito ou à teoria abstrata. Ela não abre mão do conceito ou das palavras conceptuais, mas usa a linguagem de modo a evidenciar plenamente sua imagística implícita e seu potencial uso metafórico. Como dissemos acima, não se trata de selecionar palavras adequadas ou rejeitar outras, mas de colocar as palavras num contexto de imagística expressiva. O cientista foge da ambigüidade da linguagem buscando formulações teóricas extremas e abandonando o poder de evocação auditivo e pictórico das palavras enquanto o poeta busca precisamente estas últimas qualidades e atenua o conceptual. A poesia alcança sua própria espécie de definição e precisão por meio da inter-relação entre as palavras e as imagens (tanto visuais quanto auditivas) dentro de um contexto. Em outras palavras, a linguagem poética é o oposto da linguagem literal, e define as imagens fugindo às definições conceptuais de cada palavra separada. É daí que nasce todo o aparato das "figuras de retórica" e todos os recursos por meio dos quais o pensamento abstrato toma emprestada para si a vivacidade do detalhe sensorial ou concreto. As abstrações podem, por exemplo, ser personificadas, como tantas vêzes acontece na poesia do século XVIII:

Sobe vagarosamente o mérito recalcado pela pobreza.

Mas a personificação e os verbos concretos dominam a generalização abstrata dos dois substantivos e atrela-os a uma imagem.

Quando a poesia transforma a língua, na medida do possível, em veículo de imagens, coloca-a também em harmonia com modos não-lingüísticos ou pré-lingüísticos de conscientização e significado. Aqui sem dúvida está a razão pela qual ela é por vêzes chamada de mais "primitiva" do que a prosa, e por que foram elaboradas teorias que dizem ser ela a linguagem "original" do homem, uma linguagem natural para um estágio anterior à análise e diferenciação racionais. Tal linguagem seria a marca de uma ingênua imersão no mundo orgânico, no mundo imediato da natureza no qual o homem é atirado e no qual labuta sem conhecer ainda qualquer veículo desafiador de distanciamento, qual seja a linguagem da razão independente; pode ser verdade que a poesia seja mais primitiva nesse sentido. No entanto, o homem continua prêso à natureza, tanto dentro quanto fora de si mesmo, e o pronunciamento científico é apenas um dentre vários modos de conhecimento. Mas, como já dissemos, a poesia ao usar palavras pode usar tôdas as palavras, pode entrar e sair à vontade de qualquer parte do mundo verbal, o qual contém todo o conhecimento da memória e da ciência humanas consolidado através dos séculos. Se sob um aspecto ela é mais primitiva, por outro ela é mais intricada e completa, pois embora preservando a fôrça da imagem viva da natureza, ela tem a capacidade de incorporar a si tôda a fôrça de pensamento que o homem desenvolveu e estabeleceu como conhecimento permanente. A poesia, assim, é um jôgo sutil de trocas entre os significados não-lingüísticos e os da conscientização verbal, entre o sentido de ordem e coerência que se configura na imagística das palavras e a ordem que pertence às proposições verbais, entre os contextos verbais da apreensão e os contextos de sentido que escapam à mera conotação verbal.

Daí nasce o paradoxo da poesia, que pode ser observado na maneira fascinante pela qual a própria palavra está a um só tempo presente e ausente.

Where, like a pillow on a bed,
A Pregnant banke swel'd up to rest
The violets reclining head
Sat we two, one anothers best.
Our hands were firmely cimented
With a fast balme, which thence did spring.
Our eye-beams twisted, and did thred
Our eyes, upon one double string;

So, t'entergraft our hands, as yet
Was all the meanes to make us one,
And pictures in our eyes to get
Was all our propagation.
As 'twixt two equal Armies, Fate
Suspends uncertaine victorie,
Our soules (which to advance their state,
Were gone out), hung 'twixt her, and mee,
And whil'st our soules negotiate there,
Wee like sepulchrall statues lay;
All day, the same our postures were,
And wee said nothing, all the day. (T — 11)

Aqui as palavras são tudo, e não são nada. Nada porque, à medida que vamos lendo, a situação dos amantes e seu estado de espírito se nos são apresentados tão integralmente como uma imagem que o meio de expressão silenciosamente desaparece deixando-nos simplesmente envolvidos pela sensação de uma cena presente, pela ilusão ou idéia da realidade. As palavras, no entanto, são tudo, porque qualquer mudança no contexto, nas metáforas ou nos ritmos perturbaria o jôgo da imagística e destruiria a imagem total. De modo que, embora nos esqueçamos das palavras, voltamos a elas. Ao fazermos a leitura as palavras deslizam para a ausência, mas sua presença neste arranjo único é essencial para que possam assim apagar-se na imagem. Talvez seja êste o sentido da famosa passagem de KEATS: "A poesia deve ser grande e discreta, alguma coisa que nos entra pela alma, e que não surpreende ou espanta por si, mas por teu tema".

A poesia, por existir como uma "intertessitura" (a palavra é de COLERIDGE)[2] de várias espécies de conscientização expressada por várias espécies de imagística associadas a palavras, permite uma autoconsciência da mente que é mais intensa, delicada e completa do que qualquer outra que conheçamos. Sua gama de sentidos, verbais e não-verbais, visuais e rítmicos, sensoriais e lógicos, é tão vasta quanto é complicada sua organização. E por isso acontece que seus pronunciamentos transcendem as especializações desta ou daquela faculdade ou atividade da psique, e indicam uma condição de "sensação espiritual", como disse BLAKE, ou, segundo COLERIDGE, a em que "tôda a alma entra em atividade".

CAPÍTULO VI

Meios de Expressão

ATINGIMOS um ponto em que podemos elaborar um enunciado decisivo a respeito da complexidade ou intertessitura que é essencial para nossa compreensão das diferentes espécies de poesia, literatura e drama. Porém torna-se conveniente intercalar aqui uma palavra sôbre o meio artístico de expressão. Nossa indagação sôbre o funcionamento das imagens permite-nos redefinir o problema dêsse meio.

Meio de expressão (*medium*) é um têrmo muitas vêzes usado de maneira imprecisa para indicar tanto a matéria-prima de uma arte, tal como a pedra, o pigmento ou a palavra, quanto as formas, tal como a lírica ou a do romance. Será melhor talvez considerar as últimas como modos diversos de se manipular um mesmo meio. Muito embora reconheçamos uma ligação entre meio e espécies, a distinção acima sugerida entre êles é elucidativa. O meio é um fator físico, as espécies ou "formas" são o resultado da variedade em sua manipulação. As palavras, por exemplo, existem fora da poesia e constituem portanto um meio, mas a forma da poesia lírica é parte integrante da literatura, sendo um modo de uso poético da linguagem. Se a diferença é essa, a ligação entre as duas coisas reside no fato de serem ambas aspectos do processo de formação de imagens.

Todo artista tem uma relação com seu meio de expressão que se manifesta de dois modos diversos. Por um lado fica a êle submetido, e por outro domina-o. O artista cede ao meio, explora-o, acaricia-o como um objeto na natureza que não foi feito por êle e que não pode alterar senão dentro de certas limitações; após o que o artista assevera seu poder fazendo o meio servir sua mente. Nasce daí uma peculiar intimidade entre a mente criadora e seu meio, e a ela o observador reage quando tem, de uma obra, a impressão de que o meio é parte da experiência. É o que acontece, por exemplo, quando mesmo a gente simples diz que todo SHAKESPEARE está no esplendor de suas *palavras*, ou quando os críticos de arte dizem que encontram mais da qualidade da própria pedra na escultura grega arcaica do que nas obras mais tardias dos séculos V e IV a.C.

Esta sensação do meio é da maior importância, porém não resta dúvida de que, quando êle se salienta, e distrai a atenção da idéia artística atraindo-a para uma espécie de exibição do material em si, começa a decadência. Se o material não deve salientar-se, em outras palavras, se a idéia (ou visão) do artista é de importância primordial, por que razão terá o meio então qualquer importância? Por que gostará o artista tanto dêle? E por que razão haveremos de encontrar mérito particular na obra que demonstra intimidade com êle?

Tomamos a imagem como o fundamento da arte; e segundo isto poderemos dizer que o meio não é mais nem menos do que uma das partes constituintes da imagística. Quando observamos a aparência ou o caráter das tintas, ou dos sons musicais, ou da pedra, ou da madeira, ou dos sons e das evocações da linguagem, formamos imagens; e o artista integra as imagens do meio nas imagens visionárias que deseja que o meio retrate. Segundo nos informam, TURNER e os impressionistas, pintores muito "pintores", exploram uma imagística de luz nas imagens de pigmento, assimilação esta que se torna mais aparente quando o tema é particularmente adequado a um meio. Por exemplo, o escultor que deseja expressar a monumentalidade leva vantagem sôbre o poeta ou o músico, por tratar-se de uma qualidade do próprio material com que trabalha. A própria pedra projeta uma imagem do monumental que é congruente com o desenho "monumental" que se forma na mente do escultor. A arte, é bem verdade, sempre expressa por intermédio de um meio muito mais do que aquilo que mais se adapta a êle; amoldá-lo é justamente um de seus triunfos. No entanto ela nunca se afastará demasiadamente da imagística característica do meio. A pintura impressionista não poderia ser reproduzida numa xilogravura, e as tentativas várias vêzes feitas de se escrever poemas compostos exclusivamente de som verbal têm fracassado sempre.[1]

O que êste argumento afirma é que do ponto-de-vista da arte o meio deixa de ter importância como "coisa", como "material". Como tal não passa de um fator condicionador, e mesmo fortuito; lembramo-nos de que certas formas dependem dos materiais e ferramentas à disposição de determinada cultura ou período, como por exemplo a gravura, que se desenvolveu no século XV graças aos progressos no fabrico do papel. É essencial esclarecer bem êsse ponto porque êle aparece muito freqüentemente na especulação estética. Muitos autores tratam do problema em têrmos de "artesanato" ou "sentido artesanal", sublinhando o papel que desempenha a manipulação dos materiais independentemente das "formas" que êstes são levados a ter. As artes plásticas contribuem largamente para tal noção, já que consistem tão òbviamente em objetos concretos que podem ser tocados, transportados, desfigurados ou destruídos, tal como qualquer outro objeto, e já que os artistas nìtidamente os criaram com pedaços de pedra ou madeira ou com pigmentos, o que sugere a importância de sua natureza física. E, no entanto, quando olhamos uma escultura rendemo-nos a alguma coisa totalmente ideal, sendo que mesmo qualquer comentário sôbre sua "tessitura" deverá ser relacionado à idéia ou qualidade visionária da obra. E eu diria mesmo que o decantado amor do artista por seu material não é o amor de um objeto material, mas de sua aparência, ou, em outras palavras, da imagística que êle propicia. Pois, como dissemos no primeiro capítulo, do momento em que passamos além da percepção, por meio da qual reconhecemos a *presença* dos objetos e os identificamos (uma mesa, pedra, cadeira, etc.) começamos a construir imagens e a ver relações entre êles. E assim é também com o artista que contempla o seu meio. As possibilidades de expressividade de um meio residem em sua imagística.

E assim podemos dizer que também aqui descobrimos o processo metafórico em operação, a começar com o próprio meio. A pedra, a tinta, a melodia, as palavras, elas mesmas deslancham o processo por meio do qual uma visão é enunciada num esquema de imagística.

O comentário muito comum sôbre os poetas, especialmente desde MALLARMÉ, de que "amam as palavras", quer dizer sem dúvida que êles são principalmente afetados por sua imagística, sua audibilidade, seu som e seu ritmo tanto quanto por seu sentido ou pelas imagens visuais que evocam. De outra forma não estariam êles sós em seu amor; é de supor que todos os que usam a linguagem em qualquer de suas formas para um objetivo específico fiquem interessados em suas possibilidades, porém o amor das palavras engloba uma série de coisas diversas. Pode ser que seja um grande prazer na expressão lúcida ou na expressão vívida, o que pode ocorrer em qualquer tipo de prosa; pode ser o amor de um filósofo pelos significados encastoados numa definição feliz. É muito provável que o poeta inclua tais entusiasmos em seu próprio amor às palavras, pois êles são provocados por características da linguagem que só são analìticamente dissociáveis e que, em verdade, se interinfluenciam permanentemente; porém sua afeição específica pelas palavras é pelas palavras tais como êle as usa, pelo material cujo conteúdo e superfície sensoriais êle explora para seu próprio trabalho com a imagem e a metáfora.

O corolário desta noção de que o poeta como artista ama "as palavras" como material de sua arte é a idéia muitas vêzes expressada de que "a poesia está nas palavras", e que precisa ser corrigida segundo nossos esclarecimentos da primeira proposição. Está muito em moda hoje em dia a noção (muito bem intencionada) de que o sentido de um poema está no próprio poema e em nenhum outro lugar, que não está nas idéias, ou na sociedade, ou na história ou onde quer que seja. Mas isso não passa de uma frase feita. Não dizemos nunca que a arte está nas tintas, ou nos sons. A arte reside na organização das imagens, e a poesia é a organização da imagística na linguagem.

A teoria aqui apresentada enquadra sob nosso princípio estético principal o elemento de artesanato que tem tantas vêzes sido um tropêço da Estética. O meio como um objeto real deixa de ter significação diante do meio como imagística. Porém sob um ponto-de-vista o meio tem uma posição inatacável como um objeto real. É êle que garante a enunciação da visão. O meio não faz a arte, porém a abriga. A arte é um modo de pensamento e de conhecimento, porém sua eficácia geral só pode ser garantida por sua aparência em têrmos de um meio, pois de outro modo permanecerá isolada e privada. Como instrumento de ligação entre o artista e o observador o meio torna viável a fórmula que permite à nossa mente reimaginar a idéia-imagem aspirada e alcançada pela imaginação do gênio.

CAPÍTULO VII

Arte e Experiência

1. UMA DEFINIÇÃO DE ARTE

PODEMOS agora unir os vários fios desta indagação e tentar uma definição de arte. Já que nos preocupamos especialmente com diversas artes e com a complexa arte do drama, o tipo de definição de que necessitamos deverá conter um princípio que não só indique uma unidade na criação artística e na experiência estética, mas que também compreenda as muitas áreas comuns em que as várias artes se superpõem, constituídas por aspectos nos quais as vemos utilizando elementos comuns, ou influenciando uma à outra. A grande dificuldade no encontro de tal definição é a de que os princípios unificadores tendem a menosprezar ou negar a importância do meio, sacrificando assim aquilo que todo artista ou pessoa sensível sente ser um elemento essencial — o meio, os valôres sensoriais, a particularidade, o artesanato — em favor de uma idéia abstrata e excessivamente filosófica; enquanto por outro lado os princípios que fazem justiça a tais elementos tendem a esquecer, na particularidade sensorial, tanto a unidade da arte quanto seu âmago de espiritualidade. Espero que nossa teoria de imagens e seu uso funcional nos ajude a superar algumas dessas dificuldades. Temos defendido o ponto-de-vista de que a arte e a poesia têm como referência não só alguma coisa que podemos chamar de natureza, ou de mundo do senso comum, ou realidade exterior, de onde se derivam as imagens, como também o mundo interior do pensamento humano, da emoção e da acuidade espiritual. Falamos de imagens figurativas e não-figurativas, porém salientamos sua origem comum e o fato de sua importância exata depender largamente de sua função em suas relações mútuas. Discutimos a metáfora e, subseqüentemente, as relações entre as palavras e as imagens na arte da literatura e conseguimos fixar, como resultado dessas linhas de indagação, a idéia da poesia como uma "intertessitura" de vários sistemas imagísticos e do sentido conceptual das palavras. Usando têrmos que serão subseqüentemente mais extensamente definidos, podemos dizer que a experiência dos mundos exterior e interior está presente na criação da arte a qual é, entretanto, uma criação ou construção independente, circunscrita.

A definição que desejamos propor é a seguinte: *a arte é a experiência revivida como idéia, sendo o instrumento dessa revivência a fórmula da imagística, ou seja a imagística-dentro-da-linguagem.*

Ao propô-la faço mais do que me propus no início dêste livro, já que eu disse que meu objetivo não era necessàriamente o de elaborar uma estética, mas simplesmente o de encontrar uma teoria que nos ajudasse a esclarecer as relações que existem entre algumas artes, especialmente entre a poesia e o drama. E, mesmo agora que cheguei a propor uma definição, minha intenção não é, no sentido mais estrito, filosófica; não tenho a menor intenção de posar de filósofo e pretendo permanecer um crítico literário que procura criar uma estrutura teórica para a compreensão das formas poéticas. Porém acontece que uma definição experimental de arte talvez seja a maneira mais conveniente de se focalizar tais relações. À medida que esclarecermos os têrmos da teoria que apresentamos acima espero que se possa perceber que ela preenche os quesitos mencionados. Ela enfatiza a natureza ideal ou construída da arte, atribui o devido valor aos vários meios subordinados a um princípio geral e conseqüentemente unificador, relaciona a arte com a vida ou com a experiência vivida, e é compreensiva sem ser por demais generalizada ou vaga. Pode ser aplicada a tôdas as artes, sem exceção, e por isso mesmo também às suas inter-relações em formas complexas ou compostas.

ii. EXPERIÊNCIA E ARTE

Em capítulos anteriores dissemos que mesmo uma imagem puramente pictórica não é um equivalente da realidade, mas uma representação de um aspecto parcial da mesma. Trata-se de uma imagem seletiva; e a representação de qualquer objeto ou cena constitui uma imagem seletiva ou um esquema de imagens que podem ser chamados uma "interpretação" dêsse objeto ou cena. Dissemos também que as imagens figurativas não são normalmente puras, contendo uma mistura de expressividade subjetiva, uma carga emocional. E falamos também de imagens-fórmulas expressivas como símbolos sensoriais de emoção. Quando usamos o têrmo "experiência" em nossa definição queremos dizer os acontecimentos que precedem e conduzem à formação de tôdas essas imagens, ou seja tanto o impacto do mundo exterior sôbre o artista quanto as emoções que êle deseja expressar. É daí que nascem as imagens, e êsses pontos de referência constituem parte de sua significação. Em outras palavras, a arte está profundamente ligada a um processo de vida, e qualquer definição deve englobar tal ligação, razão por que usamos o têrmo experiência. Êle significa o que acontece em *nós* em meio a um mundo que *não* é nós mesmos, o mundo da natureza, da sociedade e da vida supra-individual. Nasce do impacto sôbre nossos corpos e mentes de coisas exteriores, e da vida que circunda e transcende a limitação individual, variando, naturalmente, da mais íntima sensação física até as mais complexas perturbações mentais e espirituais. Não é possível indicar esta ou aquela classe de experiência como a matéria-prima da arte. O mundo de luz e côr encontrado na pintura paisagística, e que é construído com delicadas reações sensoriais, implica experiência tanto quanto os poemas de JOHN DONNE, com tôdas as suas questões morais e religiosas.

Mas é necessário que mantenhamos o sentido de experiência em nossa definição bastante amplo e geral, distinguindo-o claramente da noção de experiências isoladas tais como acontecimentos históricos particulares. Acontece muitas vêzes que obras de arte se sigam a experiências individuais tais como o ser repudiado no amor, ver uma operação cirúrgica, participar de um bombardeio aéreo, ver uma paisagem, chorar um morto, etc., porém a arte não constitui um livro de registro dos acontecimentos autobiográficos da vida do artista; ela não é apenas lembrança ou memória. Pelo que ficou dito acima sôbre imagística e interpretação da natureza sabemos que a obra de arte nunca pode ser história no sentido estrito da palavra; ela pode apresentar apenas, mesmo quando em suas manifestações mais realistas, uma seleção dos acontecimentos da vida, e tal seleção já é, por sua própria natureza, algo diverso da vida.[1]

Se rejeitamos, porém, a idéia de que a arte seja um equivalente das situações reais nas quais o artista estêve envolvido, devemos insistir explìcitamente em que as origens da arte residem na experiência concebida como o vasto reservatório de sensações, impressões, ações e acontecimentos experimentados que cada vida oferece à medida que é vivida, e sôbre os quais trabalham o pensamento e a imaginação do artista, combinando e recombinando memórias e imagens. Não se cansavam jamais os críticos positivistas de há cinqüenta anos de buscar os modelos da vida real nos quais os autores baseavam os personagens de peças ou de romances; mas os próprios autores de modo geral desdenham tais buscas por atribuírem-lhes pouca importância, não por não usarem tais modelos e sim por ser sua significação na arte diversa da significação das pessoas reais que porventura os possam ter ajudado a pôr em funcionamento sua imaginação. Pois alguma coisa que pertence a *tôda* experiência entra numa obra de arte. Mas a experiência é indispensável; é preciso que haja o contato entre a imaginação e a vida do homem e da natureza. As relações específicas entre a obra de um artista como conseqüência espiritual e sua vida pessoal como uma seqüência biográfica são sempre complicadas, e diferem de artista para artista. Mas é certo que os artistas, como todo mundo, têm disposições características de suas emoções, obsessões e desejos inconscientes, têm temperamento e interêsses compulsivos, todos verdadeiros, que existem antes da obra de arte, fluem nela e continuam a existir depois dela. Só êsses darão verdadeiro caráter e consistência de estilo a uma série de obras, constituindo a vida da qual estas emergem, e imbuindo-as de sinceridade. As obras de arte não são criadas por uma imaginação que trabalha sôbre si mesma, refletindo-se a si mesma e a seus processos como num jôgo de espelhos; são criadas por interpretações, por pensamentos e julgamentos sôbre a vida e as emoções e idéias que ela evoca. E é por isso que a novidade, que caminha a par com a vitalidade e a sinceridade pessoais, constitui um critério legítimo de arte. Onde está a novidade genuína está também o "espírito contemporâneo". E, como tal processo criador é natural e orgânico, é mais provável que o artista seja genuíno e contemporâneo quando está integrado no que parece ser sua problemática pessoal do que quando procura hiperconscientemente generalizar a respeito de seu tempo e "representá-lo". O artista, para ser verdadeiro a respeito de sua época, só tem de ser fiel a suas próprias emoções.

O "retôrno à natureza", rótulo de tantas revoluções poéticas e artísticas que têm produzido "naturezas" tão variadas, é uma das idéias gerais à sombra das quais os artistas se libertam dos sentimentos, credos e conscientizações de gerações anteriores, procurando definir os seus próprios, o que implica necessàriamente novas "formas" e "dicções". Assim deu-se com DRYDEN e POPE, com HERDER e GOETHE no início da década de 1770, com ROUSSEAU, com WORDSWORTH, com os pré-rafaelitas, com o realismo da metade do século XIX e com a procura da honestidade emocional no século XX, após o vitorianismo. A acusação de cada nova geração contra cada um dêsses "retornos à natureza" é o de que era artificial, o que é perfeitamente natural. O processo da educação na infância, ligado à linguagem e às formas de arte existentes, não podem deixar de transmitir idéias e convicções não-estritamente relevantes à nova vida da criança que se desenvolve, pois a soma de linguagem e arte de qualquer momento dado representa o grau de esclarecimento atingido pelos que fazem uso dessa linguagem e dessa arte, e que ampliaram sua expressividade. A criança, embora assimilando conhecimento e idéias das quais precisará, terá ainda no entanto de enfrentar a tarefa de esclarecer sua própria vida, que estará adiante do sistema verbal e das formas de arte de seus pais e professôres. O esfôrço deliberado de cada geração no sentido da revolta é necessário a fim de bem contrabalançar o próprio processo educacional por meio do qual ela domina o conhecimento e a arte, e chegar assim a atingir uma identidade sua. A imaginação é o mais poderoso dos instrumentos da descoberta do segrêdo de novas emoções e convicções.

Nasce daí o zeloso sentido de vocação e missão dos jovens artistas e poetas, sua sensação de serem arautos de novas verdades, e sua notória predileção pelas táticas de choque. Nada disso garante, por si, a descoberta de novos veios de riqueza. Mas seu comportamento nasce do profundo instinto do temperamento imaginativo, ligado aos fortes impulsos para encontrar palavras e imagens para seu próprio ego, seu próprio espírito sacrossanto.

A experiência no sentido em que usamos o têrmo abraça tanto o objeto quanto o sujeito, porém a relação entre êles toma as mais variadas formas. É claro que inclui fortes componentes da individualidade e do caráter emocional do próprio artista, já que êstes determinam suas reações, como as de todo mundo. Inclui ainda aquêle interêsse primeiro de que falamos em capítulo anterior, a compulsão, pré-racional e pré-consciente, que dirige o artista — como todo mundo — em seus interêsses e gostos. É o que compreendemos ao sabermos por exemplo do prazer que tinha PROUST em anotar e analisar o que acontecia à sua volta, pois constitui um traço individual que o distingue de outras pessoas que não sentem êsse mesmo prazer, com conseqüências para sua arte. Disse ELIOT que "experiência" é aquilo que nos acontece quando fazemos as coisas que queremos fazer, de modo que a base da experiência sempre sugere uma determinada pessoa agindo e reagindo de maneira determinada, sendo comovida ou impulsionada por coisas e acontecimentos. Nas pessoas sensíveis, porém, ela sempre implica também pensamento e imaginação a agir em conjunto com a ação e a reação, e influenciando-as. A experiência, assim, vem a significar mais do que apenas o que nos acontece; ela é isso aliado a nosso conhecimento e compreensão do que acontece, bem como ao modo pelo qual relacionamos tudo a êstes últimos, e ao processo contínuo da vida. De forma que suplementamos nossas constatações do elemento fatual e pessoal da experiência com a noção de sua elaboração imaginativa. Como observou HENRY JAMES, não é realmente necessário que o artista viva tôdas as experiências magnas e violentas que são retratadas em sua obra; o que precisam é de uma imaginação que descortine sua magnitude a partir de sugestões as mais mesquinhas. Não procuramos buscar mais longe do que em SHAKESPEARE, ou em verdade qualquer outro dos grandes poetas trágicos, para ilustrarmos tal verdade, pois nenhum dêles foi o assassino que retratou com tamanha precisão psicológica. É êsse, sem dúvida, um dos aspectos da decantada "intuição" dos gênios.

A comunhão entre a vida e a intuição sôbre o viver constitui, é claro, a matriz de onde nasce tôda arte, bem como a razão pela qual a voz do gênio é sempre a um tempo pessoal e impessoal. A inclinação pessoal é sempre sublimada no estilo de uma arte; porém a vida que fala por intermédio do indivíduo é supra-individual. É uma vida que flui através de todos os vários fenômenos da natureza e do homem, e da qual o artista participa tanto quanto qualquer outro homem; porém como uma imaginação em ação, como meio de expressão da intuição, êle alcança um conhecimento e uma significação mais amplos dessa vida e torna-se instrumento de alguma coisa que transcende de muito seu eu individual e suas ações. Por meio da imaginação êle fica em contato com a espiritualidade que circunda e permeia a vida humana, e sua voz torna-se por isso maior do que êle mesmo. A primeira pessoa do singular do poeta lírico é de modo geral uma convenção ou um disfarce, já que oculta uma voz geral.

Tôda arte é, assim, ao mesmo tempo uma metáfora da individualidade do artista e uma metáfora da humanidade em geral, já que se alimenta inevitàvelmente de ambas as fontes. Ela mostra uma busca da identidade do eu em analogias sensoriais congruentes, uma delineação simbólica do eu mais profundo e secreto: por meio de materiais do não-eu, constitui a imagística na qual o eu e o mundo coabitam. O eu é submerso no mundo, porém o mundo se expressa por êsse eu. Tal é o processo que se consuma nas estruturas metafóricas da arte, que não são "objeto" nem "sujeito", mas ambos ao mesmo tempo numa transformação e construção ideal; isso explica sua ressonância e reverberação, o sentido de significação infinita encontrada em formas finitas. Vida e intuição, processo e imaginação, detalhe histórico e impacto supra-histórico mesclam-se na arte e é assim que a experiência é revivida como idéia.

Grandes pensamentos, ou "percuciências espirituais", não fazem por si a poesia porque, muito embora nasçam da estrutura da vida, não incorporam em si o mundo do processo sensorial, sendo formulados como abstrações impessoais. Podem, porém, formar parte da poesia quando se lhes é permitido aparecer dentro de um contexto maior que abranja a imagística da experiência, como acontece — para usarmos um exemplo notável e excepcionalmente pertinente — em *O Prelúdio* de WORDSWORTH.

O caso é semelhante ao misticismo, ao qual vale a pena fazer breve referência, já que o poeta e o místico têm muitas vêzes existido na mesma pessoa. O que se torna essencial aqui é não confundir a verdadeira experiência mística com a descrição da mesma, ou com a poesia, quando acontece que tal descrição tenha qualidades poéticas. Muitos místicos têm descrito suas visões, é bem verdade; mas a experiência mística ela mesma jaz além de qualquer descrição ou relato, permanece inacessível ao mero leitor. O místico, por mais vivamente que escreva, vive uma experiência que não é dada a seus leitores; porém o escrito místico — e aqui é que está sua ambivalência — compartilha o poético quando há qualquer tentativa de construir um conjunto de imagens a partir de uma experiência. Ao ser formulada em determinado meio de expressão a experiência afasta-se do verdadeiramente místico para tornar-se algo diferente, passando a ser uma revivência em têrmos sensoriais. Torna-se um poema, sendo acessível a outros.

iii. REVIVÊNCIA E IDÉIA

As imagens da arte, derivando-se do conhecimento do mundo exterior e do eu, são idéias-imagens que incorporam interpretação e expressão de experiência na forma generalizada que acabamos de descrever.

Porque é uma idéia, a arte existe fora do fluxo da experiência; mas porque é sempre imagística ela é também uma revivência de aparências sensoriais. Nesta curiosa natureza das idéias-imagens da arte, bem como na relação funcional entre elas dentro de um sistema unificado, é que reside sua ambigüidade. Ela é iluminada ao mesmo tempo por dois mundos, o das aparências tempo-espaço e o da mente que o interpreta. As duas coisas, a idéia e a revivência, existem juntas sem a menor possibilidade de serem separadas.

A poesia e a arte usam as aparências do mundo real, porém com uma sutil readaptação que as afasta dêle. São uma criação da mente; são *idéia*, produtos do pensamento humano e não da natureza exterior. Mesmo que as chamemos de "expressões de emoção" ou de "retratos da vida" — têrmos comuns, úteis, porém por demais generalizados e conseqüentemente ligeiramente desvirtuadores — permanecem produtos do pensamento. A pedra de uma estátua é um objeto real, porém a estátua em si, sua forma e expressão, é — em têrmos de objetos reais — irreal. E nem sequer podemos dizer que uma mão a produziu, já que a mão do escultor deu-lhe forma "instintivamente". A mão não pode fazer grande coisa enquanto não fôr movida por uma vontade ou por uma idéia apaixonada. Por outro lado, não foi a "emoção" que a produziu, muito embora tal idéia, bem como a anterior, seja muito largamente disseminada. De certo modo a arte inclui uma atividade que começa como comportamento, como expressão espontânea de sentimento, mas que vai muito mais longe do que isso. Ela resulta de acontecimentos que tomam lugar dentro da mente e dos quais fazem parte processos conscientes e inconscientes, raciocinantes, emotivos e afetivos. Um pintor, por exemplo, é atraído por um tema qualquer, digamos uma paisagem, em virtude de impulsos subconscientes, fôrças compelidoras de sua natureza que determinam suas atitudes, suas emoções, seus gostos e seus prazeres; tal conjunção de fatôres externos e internos é que constitui uma sensação vital e uma excitação espontânea, emoções reais seguindo-se a um estímulo real. Porém a seleção das imagens que devem fixar tal visão e tais emoções com tinta, numa fórmula, implica uma série de processos conscientes complementares, o que pode ser verificado pelos *croquis*, por tentativas, seleção e rejeição até que o artista tenha encontrado as imagens que sabe serem a fórmula certa, as imagens que seu julgamento confirma, sendo que o objetivo de todo êsse processo é o de esclarecer, numa imagística daquele meio, uma *idéia* do que vê e sente. Em poucas palavras, a excitação da qual nasce a criação da arte é emocional, afetiva, extravolitiva, e real; ela "acontece" ao artista.

Mas a criação da imagística que conterá sua idéia e sua emoção a respeito do tema que escolheu depende de sua imaginação e de sua avaliação consciente, e constitui um processo ideativo.

A idéia de inspiração, aliada à de imaginação sensorial embora extremamente pertinente, não pode ser tomada como uma contradição da análise acima, muito embora seja por vêzes usada para isso; da mesma forma como há quem queira atribuir tudo ao gênio como se fôsse um poder totalmente irracional. Isso, é claro, implica excessiva simplificação do problema, pois em primeiro lugar deixa de dar margem para o adestramento e desenvolvimento de seus dons que os grandes artistas buscam e atingem por meio do estudo deliberado transformando uma atividade natural, ou forma espontânea de comportamento, numa forma de pensamento que abrange vários potenciais de suas mentes. E, em segundo lugar, confunde um *mecanismo* de pensamento muito eficiente, embora subconsciente, com alguma coisa que fica inteiramente fora do pensamento humano; ou, para usarmos os têrmos mais comumente usados no caso, chama de "irracionais" os processos do gênio, tornando implícito com isto que alguma coisa vitalista e que se assemelha a uma vida orgânica pode vir de onde estão ausentes a racionalidade e a idealidade. A mais grosseira manifestação dêsse êrro aparece na convicção — muito vaga, porém muito comum — de que as obras de arte são concebidas instantâneamente e executadas sem hesitação, brotando e atingindo plena floração por obra e graça da natureza que produz o mundo silencioso do subconsciente e sua beleza. Do sentido de unidade que encontramos nas obras de arte, tal convicção pareceria argumentar, retrospectivamente, em favor de um fabuloso ato de criação inicial, no qual tudo seria concebido e feito num repente. Há inúmeras indicações de que os aspectos principais de algumas grandes obras de arte foram concebidos simultâneamente, bem como de que alguns poemas podem ser concebidos num imediatismo quase que de sonho. Mas mesmo assim não se pode confundir um mecanismo de pensamento com a ausência do mesmo. O modo de nos ocorrerem as idéias, seja após pensamento deliberado, seja espontâneamente, pertence a êste mecanismo, e o repentino emergir de idéias vindas do subconsciente, ou o sucesso repentino na organização de idéias correlatas, não lhes altera o caráter de serem idéias nem exclui a possibilidade de longa gestação subconsciente, como pode ser particularmente bem ilustrado pelos cadernos de notas de BEETHOVEN.[2]

Nem o fato de uma obra de arte ser o resultado de um processo de pensamento, o que significa que ela cresce no tempo, ou o fato de que ela utiliza a ilusão da vida sensorial isto é, da vida no tempo, há de colocá-la em qualquer outra categoria que não a do pensamento. É necessário um certo tempo para compor um poema, e tempo para lê-lo, e o tempo pode ser o seu tema, porém o poema em si é colocado fora do tempo biográfico humano porque é uma *idéia*. E sabemos que é uma idéia porque está fixado numa fórmula e pode ser repetido em pensamento e só em pensamento. Um poema não pode "acontecer" nem constituir "uma experiência" antes que alguém o reconstrua como pensamento por lê-lo, o que é um ato volitivo ou de desejo particularizado e consciente. O mesmo aplica-se à música, à mímica ou ao *ballet*, com a única diferença de que nestes últimos se torna necessário um intermediário, o intérprete, que configure para nós as imagens da fórmula, de modo que possamos reconstruir a obra de arte em nosso pensamento.[3]

O caráter da arte como idéia emerge, porém, violentamente de outro aspecto de nossa preocupação com ela. A idéia de "unidade", ou de unidade-dentro-da-diversidade, é lugar-comum na Estética e na crítica, e novamente aqui é constantemente sugerido que "percebemos" a unidade — seja da pintura ou do poema — num repente, por meio de alguma "intuição" ou reconhecimento instantâneo que parece excluir o modo mais lento e familiar de pensar e raciocinar etapa por etapa. Novamente aqui, penso eu, um mecanismo de pensamento obscurece o fato do pensamento. "Unidade" não é uma experiência sensorial, e sim uma idéia a respeito dela; é uma interpretação. E o mesmo acontece com uma obra de arte; a unidade é o resultado do pensamento imaginativo do artista, que a construiu. Nossa percepção, muito embora rápida, especialmente no caso de têrmos experiência no assunto, é uma construção comensurável com a do artista. O caso se torna mais claro nas formas que necessitam de intérpretes. A "unidade" de um movimento sinfônico não é uma iluminação acidental e instantânea; resulta, em vez, do conhecimento de suas partes, e estabelece-se na mente cada vez que é tocado por um processo no qual acompanhamos as imagens musicais e lembramo-nos de sua seqüência, percebendo gradativamente suas relações. A compreensão da unidade não pode ser mais do que um produto do pensamento a trabalhar com os materiais da memória. A facilidade e a fluência da compreensão, que são por vêzes confundidas com "intuição", resultam da prática. Os acontecimentos, inclusive ação e comportamento, existem no tempo e não podem ser repetidos; a arte, muito embora exista necessàriamente no tempo como experiência, é intrînsecamente uma construção de pensamento, de idéias extratemporais.[4]

Dessa insistência na idealidade da arte voltamos à noção de revivência, já que só ambas as coisas, juntas, idéia e revivência, podem fazer justiça à sua ambivalência. Qualquer definição deverá incluir em seu âmbito os têrmos sensoriais da arte, a característica de repetição, ou reflexão, ou imitação, ou mimese, ou representação, ou apresentação, ou simulação, ou ilusão, da vida. Todos êsses têrmos lembrados originam-se do fato da arte fazer uso das aparências de tempo-espaço que também caracterizam a vida e a natureza. Um drama não é vida real, e o tempo exigido por seu tema, ou estória, não é o mesmo que o tempo verdadeiro gasto num espetáculo, mas êle tem de criar a ilusão do tempo a fim de poder representar seu tema e permitir-lhe evocar as emoções adequadas. Uma figura esculpida imita na imagística da pedra ou da madeira as condições espaciais, táteis e dinâmicas que pertencem a uma figura na vida real. Mesmo na arquitetura e na arte abstrata a apreensão da significação implica a ilusão de "emoções", como por exemplo o sentido de uma resolução de um conflito ou do equilíbrio de fôrças em luta, ou a expressão de algum estado de alma indefinível, como a alegria, a paz, a felicidade, ou da experiência de uma qualidade desejada, como dissemos em relação às imagens-fórmulas expressivas. O estilo gótico expressa a noção cristã do numinoso, o barroco o sentido dramático da dualidade da vida, enquanto a moderna arquitetura "funcional" fornece uma imagem geral e insinuante de uma economia fresca, honesta e racional, ligada a um simples prazer sensorial em contexturas e no jôgo claro da luz nas superfícies. Olhar para tais manifestações de arte renova o sentido das qualidades que elas encarnam, e dá prazer. A "revivência" é uma concepção adequada, portanto, mesmo aqui. Mais adequada do que os têrmos tradicionais tais como representação, ou ilusão, ou qualquer dos outros mencionados acima, por aplicar-se igualmente aos aspectos figurativos e expressivos da imagística. A revivência da emoção como idéia na música ou na arquitetura, por exemplo, é uma noção muito mais lúcida e compreensível do que a da "representação" das emoções, e preserva dentro da idéia geral de simbolismo da arte uma útil clareza analítica.

Assim sendo, a definição proposta — a arte é a experiência revivida como idéia, sendo o instrumento dessa revivência a fórmula da imagística (ou seja a imagística-dentro-da-linguagem) — tenta reconciliar os aspectos difíceis e contraditórios da arte dentro de um mesmo princípio.

IV. A INTEGRIDADE NA ARTE RECONSIDERADA EM RELAÇÃO À EXPERIÊNCIA E À IDEALIDADE

Nossa teoria de imagística e definição de arte permitem-nos propor o problema da integridade na obra de arte sob um nôvo prisma. Por integridade queremos dizer sua característica de ser um mundo contido em si mesmo, um mundo com sua própria ordem e perfeição, e requintadamente diferenciado do mundo quotidiano. Existe uma quase unanimidade em tôrno dessa qualidade, muito embora seja ela explicada de maneiras várias. Porém sempre houve desacôrdo sôbre as implicações daí advindas na questão do que terá a arte a ver com a vida. O conflito polariza-se convenientemente em duas posições extremas, argumentando uma que o valor da arte consiste em certa relevância social de alguma espécie direta e óbvia, enquanto a outra mantém que seu valor reside num idealismo transcendente que lhe é inerente e que a separa definitivamente da "vida" que, aos olhos desta corrente, é desdenhada por sua vulgaridade. Uma das posições subestima e a outra superestima a idéia de integridade de tal modo que acaba cada uma por negar boa parte da arte — em verdade tôda a arte aplaudida pela posição oposta. Exemplo histórico disto foi o conflito, no final do século XIX, entre o romance e o drama naturalistas e seu contemporâneo, o estilo simbolista na poesia. Tais posições extremas destroem-se mùtuamente, e somos levados a concluir que tanto uma como outra são errôneas tanto em relação à arte quanto à integridade.

Iniciamos êste capítulo salientando que a arte nasce da experiência, e que ela não é criada do nada. Dissemos que é um modo de pensamento, porém de um pensamento implícito em formas sensoriais, representando a natureza e expressando emoções. Relembramos aqui também um ponto tratado no primeiro capítulo que dizia que seus significados só nos são acessíveis se os pudermos comparar com outras espécies de experiência e conhecimento, se pudermos, por exemplo, comparar a pintura de uma paisagem com as paisagens do mais ingênuo realismo ou com as da verdade científica. E de fato, para sermos realmente sinceros, a arte só nos interessa porque ilumina a nossa vida, a vida que há em nós, a vida dos objetos, e a vida dos homens e da natureza, da sociedade e da história. Não nos seria possível viver apenas de arte "geométrica", ou das artes de pura composição; sem dúvida elas são expressivas até certo ponto, porém necessitamos mais freqüentemente ainda do efeito direto dos grandes poemas e quadros sôbre nossos sentimentos a respeito da natureza da vida e do destino. A fôrça de tôda arte "abstrata" repousa precàriamente no poder ela convencer-nos de que as "emoções", ou "idéias sentidas", ou "intuições", bem como a sinceridade, são relevantes, por mais difícil que seja analisá-las.[5]

O problema consiste assim em admitirmos que a arte, tal como é criada por um artista, tem de maneira clara alguma ligação íntima com a "vida" ou a "experiência", que sua significação depende de algum modo dessa ligação, mas admitindo também que ela é ao mesmo tempo de algum modo diferenciada delas, emoldurada na perfeição final de sua formulação, e elevada acima dos grilhões do físico e do orgânico.

A solução dêsse enigma está em ser a obra de arte *uma resultante*. É ela um resultado especial da experiência, daquela experiência que é composta pelo mundo exterior e pela reação do artista a êle. Como um resultado de tais antecedentes ela é ligada a êles assim como uma criança a seus pais. E, sendo uma resultante, é uma coisa nova. Ambas as posições pertencem à obra de arte, e o leitor ou espectador tem consciência de ambas, vendo nela tanto a vida quanto sua transfiguração na arte, e também quais os aspectos da vida que tocaram o artista e de que modo lhes deu êle uma forma ideal em imagens; e se foi modelada de forma bem próxima ao original ou livremente combinada e elaborada.

Tais observações demonstram que a integridade da arte é uma condição de perfeição que não prejudica de forma alguma a questão das origens. Numa análise técnica é útil dizer-se que a arte não "trata" de coisa alguma, no sentido em que um livro sôbre mobiliário "trata" de tal assunto: a arte é ela mesma. Em linguagem simples, porém, será igualmente útil dizer-se que a arte "trata" da experiência. Dito assim claramente, isso deve evitar qualquer má interpretação de nosso ponto-de-vista sôbre a "idealidade" da arte atribuindo-lhe excessiva intelectualização. Emoções de alguma natureza, seja qual fôr sua fôrça ou grau, estão invariàvelmente presentes no processo da arte, e daqui a pouco examinaremos mais detalhadamente sua incidência: na obra de arte terminada, porém, o que temos não são emoções e sim *idéias* de emoções fixadas nas fórmulas da imagística. Aí reside o segrêdo da "emoção rememorada na tranqüilidade" WORDSWORTH, ou, como dizemos, revivida como idéia.

V. *a*) A ARTE EM RELAÇÃO À EXPERIÊNCIA DO ARTISTA E DO ESPECTADOR

b) O PROBLEMA DA EMOÇÃO "VERDADEIRA" NA CONTEMPLAÇÃO DA ARTE

Requerem comentário especial dois problemas ligados à arte e a sua relação com a experiência, sendo que o primeiro concerne tanto ao artista quanto ao espectador da obra de arte, e envolve a questão de compreensão e avaliação, enquanto o segundo concerne só ao espectador e ao tipo de emoção que tem no processo da contemplação da arte.

Na seção anterior dissemos que, embora a arte contenha ela mesma o seu significado, a que chamamos sua integridade, ela nasce da experiência. Do mesmo modo, acrescentamos agora, só poderá ela ser compreendida por observadores que tiverem uma experiência própria suficiente para fazer viver seu significado. Nada é tão absurdo quanto a idéia de que não precisamos de preparação para apreciar a arte. Ao defender tal idéia, muitos entusiastas, sem saber, juntaram-se às fôrças dos bárbaros e dos filisteus. Bem sabemos como é gradativo o desenvolvimento de nossa compreensão de um poema ou de qualquer outra obra de arte, a começar do final de nossa infância ou do início da adolescência, bem como quantas vêzes experimentamos mais tarde, na vida, a sensação de repentinamente "compreendermos" um poema ou mesmo apenas uma linha de um verso pela primeira vez. Por que razão poderia tudo isso acontecer senão pela ampliação de nosso conhecimento e maior variedade de nossa experiência, que constituem o campo em que devem reverberar os poemas que lemos? A ode de WORDSWORTH, *Intimações da Imortalidade*, por exemplo, contém um elogio da infância, porém um tipo de elogio inteiramente além da compreensão não só das crianças como de todos os jovens. Em outras palavras, a obra de arte não pode, só por si, criar ou induzir em qualquer indivíduo a qualquer momento as condições da compreensão. Muito pelo contrário, ela deve ir de encontro a um contexto de conhecimento e preparação emocional. Felizmente, aqui como na maioria dos aspectos da criação e observação da arte, nem sempre ficamos diante de uma cruel alternativa de total compreensão ou total falta dela; as obras de arte dão-nos grande prazer mesmo quando só apreendemos parcialmente seu sentido e beleza. Porém a busca da arte implica a procura daqueles momentos felizes em que uma obra e nós mesmos nos encontramos em perfeita sintonia. E, uma vez alcançados, tais momentos determinam a criação de certos critérios e forçam-nos a procurá-los novamente. Trata-se de um processo natural naqueles que se interessam pela arte.

Examinando mais de perto o problema (e para evitar fraseologias mais complexas, referir-me-ei apenas a poetas e poemas, tomando-os como típicos do artista e das artes em geral) verificamos que o principal aspecto será uma influência contínua e mútua entre a experiência real e a imaginação, o que se aplica (muito embora o ponto-de-vista do poeta seja diverso do do leitor) tanto à feitura quanto à contemplação de um poema. Um poema ocupa um certo lugar histórico na vida do poeta, sendo claro que nos referimos aqui à sua vida espiritual e não apenas à sua biografia. Êle se relaciona à sua vida pregressa e à sua experiência, e é o produto de um estágio determinado de seu desenvolvimento total como um ser sensível, pensante e criador. Não poderia ter sido criado em estágio anterior, e se fôsse escrito mais tarde não seria o mesmo poema e sim outro, produto de um estágio posterior de desenvolvimento. Por outro lado, temos um leitor que lê um poema — tanto quanto o seu autor — em determinado estágio de sua vida. Tem certa idade e foi equipado com determinada experiência e conhecimento; é uma certa pessoa a um certo momento de seu desenvolvimento total, e tudo isto o influencia na leitura do poema.

Vemos daí que qualquer "compreensão" ou "reação" ao poema é necessàriamente relacionada aos dois mundos de experiência envolvidos no ato, e constitui o produto de um ponto de interseção entre êles, sendo ambos relevantes à leitura. Com isso quero dizer que determinadas fôrças e determinados significados transbordam de ambos os mundos para o poema; e certamente não quero dizer que haja qualquer troca caprichosa ou caótica entre êles.

A leitura de qualquer poema, assim, vai coincidir com algum ponto de uma escala que vai da reação quase que ingênua até à maduramente preparada. Uma leitura totalmente ingênua — no sentido mais estrito do têrmo — é impossível em vista das premissas a partir das quais argumentamos, já que pressupomos para todo e qualquer leitor um certo grau de preparação. Há uma certa tentação para chamarmos de ingênua qualquer leitura na qual haja uma interseção simples entre um poema e uma reação não-precedida de qualquer preparação especial; é o que acontece comumente quando lemos um poema pela primeira vez e, deixando que êle cause um impacto claro e fresco, buscamos seu toque particular de beleza ou interêsse. A arte de afastarmos de nossa mente o preconceito e a consideração irrelevante para permitir ao poema causar seu próprio e puro impacto, em verdade, faz parte da leitura e é devidamente salientada hoje em dia no ensino da crítica. Mas é preciso compreender a situação: alijar da mente matéria irrelevante não é nem de longe o mesmo que torná-la numa espécie de vácuo virginal, e em verdade é-nos impossível ter a qualquer momento de nossa vida senão a mente que temos, formada, desenvolvida, equipada, enriquecida e em complexo funcionamento.

A idéia de uma leitura completamente inocente pode então — uma vez que foi denunciada a excessiva simplificação implícita no têrmo — ser abandonada como mito. O que temos realmente na leitura de um poema é uma série de variantes condicionadas por duas coisas: *a*) a experiência geral e o preparo do leitor seja em relação à vida seja à poesia, sem deixar de levar em conta seu caráter e temperamento, e *b*) o conhecimento e compreensão de parte do leitor do contexto do poema na experiência *do autor*, com o que queremos dizer não apenas seu lugar numa seqüência cronológica e biográfica, porém numa vida espiritual. Nessa complicada relação é que reside a justificativa do estudo e do comentário acadêmicos.

A análise, porém, não estará completa sem uma referência especial ao papel da imaginação, que não é nada senão uma faculdade compensadora. Já salientamos suficientemente que um poema não é a documentação de um acontecimento particular. Para escrever seu poema o poeta precisa de certa quantidade de experiências e um certo grau de imaginação (isto é, domínio da imagística e percepção das relações e significados); a elaboração de uma coisa pela outra, ou, em outras palavras, sua mútua frutificação, produz a intensidade da formulação intuitiva que nos surpreende na poesia e na arte. A relação exata entre as duas coisas varia muito, mas é claro que dada *alguma* experiência, a imaginação — quando é poderosa — tende a tornar os detalhes históricos da experiência irrelevantes e mesmo até certo ponto supérfluos. Êles são genèticamente importantes, por haverem ocasionado o nascimento do poema: porém em última análise êste é válido por significados não-históricos.

Isso nos dá uma segunda relação entre o poeta e o leitor que, paralelamente à primeira, discutida acima, podemos descrever como ocorrendo no ponto de interseção entre os *podêres imaginativos* do poeta e os do leitor, entre o processo visionário do poeta e a capacidade do leitor de reagir a êste. E novamente aqui a relação pode variar muito.

Êsses dois pares de relações — da experiência e da imaginação — influenciam-se mùtuamente a todo momento, podendo-se de modo geral dizer que o segundo compensa a falta de correlação no primeiro, fazendo que uma constituição generalizada e imaginativa de experiência — que é uma idéia

— substitua a simples compreensão conceptual de experiências práticas similares em duas pessoas. Segue-se um resultado paradoxal. Por um lado a complexidade de tais relações, sempre variada, resulta em que a leitura de um poema, por pessoas diversas, ou pela mesma pessoa em ocasiões diversas, seja sempre diferente. Mas por outro lado o efeito da imaginação (em sua relação com a experiência) é o de inter-relacionar as referências e de generalizar; todo poema, tomado como uma fórmula de imagística, é preciso e particular, porém como um sistema de significados implica um grande número de generalizações e referências inter-relacionadas. Tal generalização não é conceptual, porém seus efeitos são de certa forma afins com os da conceituação. O mais importante é sua capacidade de ajudar fortemente a dar ao poema uma identidade consistente, da qual cada leitura será uma aproximação. O que quero dizer é que ela reforça a idealidade objetiva do poema, o que significa que quando milhares de pessoas lêem *O Jardim Twickenham*, de DONNE, não criam um número *x* de poemas independentes, "individuais", sendo, em vez, durante a leitura, afastadas de sua órbita pessoal e atraídas para a de uma idéia impessoal, o poema *O Jardim Twickenham*.

Nosso ponto-de-vista baseia-se sempre na idéia de que uma obra de arte existe potencialmente numa fórmula de imagística e é realizada pelo observador por meio de uma reconstituição de seu esquema imaginativo, apoiada por emoções. Não há dúvida de que as leituras variam; sabemos disso por experiência pessoal e por debates com outras pessoas a respeito de suas experiências. Mas a variação é pequena, e nunca a substituição de um original por outra coisa completamente nova. É um engano — embora muito em voga nos últimos anos — exagerar a idéia de variações individuais ou "pessoais" até o ponto de transformá-la num dogma polêmico. O culto da interpretação pessoal pode confundir-se com um culto de excentricidade que em última análise equivale ao isolamento e ao suicídio intelectual. As opiniões de ELIOT e VALÉRY, de que um poema, uma vez escrito, deixa a órbita de contrôle de seu autor, tornando-se coisas diversas para leitores diversos, contribuíram para essa voga de forma mais daninha do que teria desejado qualquer dos dois poetas. Pois por mais difícil que seja dizer exatamente o que "é" uma obra de arte, a não ser em têrmos de seu instrumento material — um pedaço de pedra, pigmento sôbre tela, sinais num papel ou um ruído no ar — ela certamente não é apenas a soma de um número x de realizações "individuais" de pessoas com inteira liberdade de desviar-se dela a seu bel-prazer. A fórmula da imagística não é a obra de arte, já que é a reconstituição do esquema imaginativo; porém ela *é* seguramente a chave, o guia, a diretiva. É o elo que nos liga ao ponto de partida. Quero dizer que as mais várias realizações têm de ser realizações "de" alguma coisa; alguma coisa deve ser realizada e alguma coisa poderá ser variada. Estamos prontos a admitir que o artista, uma vez completada sua obra, poderá reconstituí-la até para êle mesmo, mais tarde, de modos diferentes, porém até êle mesmo terá de aceitar um ponto de partida implícito, que podemos determinar como sendo o momento em que êle atingiu com sucesso a sua fórmula. As artes interpretativas oferecem-nos exemplos notáveis de interpretações variadas, e é para nós um prazer ter contato, por exemplo, com várias versões de uma obra musical. Por mais liberais, porém, que sejamos em nossa atitude em relação à interpretação, ficará sempre conosco o desejo de reconhecer a obra interpretada: a Sinfonia Pastoral tem de ser a Pastoral e não a Quinta, e tem de ser tocada no estilo de BEETHOVEN e não no de BACH ou de WAGNER. Nem jamais ouvi mesmo o mais idiossincrásico dos amantes da música proclamar, quando tocavam a sinfonia Júpiter, que a ouvia em sol menor. Tais sintomas, que pertencem à experiência, são tão poderosos quanto os que nos dão consciência da variação na interpretação, e salientam os fatôres comuns dominantes que unificam tôdas as interpretações de uma obra de arte ao menos numa mesma *classe*. Em resumo, não devemos subestimar a idealidade da arte, o alto índice que tem de enunciação generalizada e suprapessoal, mesmo quando sua recepção tem de permanecer sempre sensorial e particular, em favor de uma ênfase por demais fácil sôbre a "experiência" individual da mesma. A intenção da arte é ideal, e a "experiência pessoal" dela não tem valor a não ser como uma iniciação no sentido de sua idealidade e generalidade.

Dois outros resultados dessas complexas fôrças opostas devem ser mencionados. O primeiro é o de que a validez de uma primeira leitura é reduzida. Nela o contexto de compreensão é muito restrito, sendo o amadurecimento e a experiência corretivos óbvios. Por amadurecimento não queremos dizer envelhecimento, mas o amadurecimento *adequado*. Há muitos poemas e obras de arte que o observador realiza mais completamente num contexto de mocidade ou pelo menos dos primeiros anos da idade adulta, e a questão de sua qualidade e valor não pode ser resolvida sem que isso seja levado em consideração.

O segundo efeito é aquêle no qual em virtude da imaginação — isto é, da poesia e da arte — pode-se, num grau considerável, transcender a experiência real de cada um, o que implica outra conseqüência, recíproca, que é a da ampliação da capacidade individual para a experiência real e sua compreensão. Necessitamos de alguma experiência para reagir às significações das obras de arte, mas estas sempre aumentam-na, ampliam-na, suplementam-na, transmutando-a e completando-a. Só com alguma experiência anterior poderá o *Rei Lear* fazer sentido para o espectador, porém a obra alterará tôda experiência subseqüente.

O segundo problema a ser considerado sôbre a arte em relação à experiência é a questão de ter ou não o observador emoções "reais" durante o processo da observação e, no caso, o que terão estas a ver com as emoções expressadas na obra de arte e por que serão elas comensuráveis com a idealidade e a integridade na arte.

Em primeiro lugar deixaremos de lado como irrelevante todo uso emocional privado que se possa fazer de uma obra de arte. É psicològicamente verdadeiro que poemas e quadros podem ter significação emocional diversa para pessoas diferentes. Posso, por exemplo, gostar de certa ária de HAENDEL porque a ouvi sendo cantada por um amigo numa noite de verão em Florença, circunstâncias estas das quais sou lembrado cada vez que a ouço. O leitor, por outro lado, associa-a a um concêrto coral de segunda categoria ouvido numa cidadezinha do interior da Inglaterra, o que o impede permanentemente de apreciar qualquer boa interpretação do trecho. Podemos ligar obras de arte à nossa vida em inúmeros modos como êstes. Porém fatos psicológicos dessa natureza, por mais verdadeiros que sejam, não podem ser incluídos na análise da arte a não ser para serem notados como intromissões indevidas. Constituem um comportamento particular arbitrário e não a contemplação de algo criado pela imaginação. Qualquer objeto na natureza, digamos uma flor, em determinado jardim ou vaso, pode ser desviado para usos emocionais dêsse mesmo modo, mas muito embora chegue a "significar" coisas diversas para pessoas várias, em certo sentido ela permanecerá sempre *uma flor* e não apenas um estímulo.

Se falamos de emoções reais presentes na contemplação estética referimo-nos pelo menos a emoções que sejam de algum modo relevantes a essas obras. Os exemplos mais simples são aquêles que ocorrem quando seguimos uma estória ou uma peça. Temos piedade de Lear e Cordelia, "odiamos" Goneril e Regan, sentimos "indignação" diante de seu comportamento, nossa "dor" e "tristeza" arrancam-nos lágrimas no final. Em resumo, seguimos estórias com nossas emoções afinadas segundo determinada tensão à medida que "nos solidarizamos" humanamente com os personagens e seguimos seus triunfos e fracassos com emoções apropriadas. Ou, também, no caso de poemas líricos que evocam estados de alegria ou tristeza, ou dor, ou esperança, ou melancolia e assim por diante, podemos experimentar algo muito próximo dessas emoções reais.

Creio que devemos lembrar que tôdas as condições ou atos de pensamento são parte de uma existência psicomental contínua. Um homem vive e seu pensamento é parte do estar vivo: êle não pára de viver para pensar e, depois de haver pensado, recomeça a viver. O que acontece é que muitas de suas atividades cessam quando quer pensar ou então são executadas automàticamente sem que êle tenha consciência delas. Dêsse modo os filósofos e muitos outros homens são capazes de chegar diàriamente até seus escritórios completamente mergulhados numa certa seqüência de pensamento que os impede de notar um amigo que cruza com êles na rua. Êsses amigos, porém, não-vistos poderão por seu turno observar que os lábios do homem estavam movendo-se, ou escutar um "Ora essa" murmurado que sugere certo desapontamento, ou ver um sorriso que indicará certa satisfação. Donde podemos deduzir que certas formas de comportamento acompanham o pensamento. Sabemos também que a leitura de um livro de qualquer natureza, e inclusive mesmo as obras científicas e as de argumentação filosófica, pode dar lugar a emoções reais de depressão ou bem-estar, surprêsa, excitação, *suspen-*

se, indignação, etc. O pensamento puro, ou o ato de pensar puro, é um conceito abstrato, enquanto as situações reais — isto é um-homem-de-verdade-pensando — são constituídas pelo pensamento num contexto psicofisiológico completo. O que é crucial, porém, é podermos admitir tudo isso e continuar a acreditar que os aspectos de comportamento da situação real são inteiramente subordinados. Êles não são essenciais, são acidentais; a essência da questão é que o pensamento — a ciência, o argumento filosófico ou o que seja — é precisamente uma *abstração,* e que concebê-lo mesmo parcialmente como uma situação física é ofender sua aspiração. O pensamento tem por intenção o abstrato.

Sendo a arte, por sua idealidade, uma forma de pensamento, segue um esquema semelhante em alguns aspectos. As emoções reais sentidas durante os vários tipos de leitura acima mencionados — a surprêsa, a excitação, etc. — também são experimentadas quando se está diante da obra de arte. Porém além disso, já que a arte utiliza as aparências da vida, temos consciência de emoções muito semelhantes às emoções verdadeiras provocadas pelos vários aspectos do tema de uma obra de arte. É preciso admitir que uma bela pintura religiosa nos coloca num estado de espírito religioso. Os estetas empedernidos o negam, mas o provável é que êles, com ligeiros vislumbres de desonestidade, reprimam suas reações religiosas, ou, se na verdade não a sentem, é possível convencê-los de que perdem uma boa metade da significação da obra. Uma pintura da Natividade destituída de seu sentido religioso não faz sentido. E assim também poemas, ou quadros, ou músicas, induzem "estados de espírito" de vários tipos que têm uma realidade emocional, seja ela a alegria, triunfo, tristeza, romance, alegria, aspiração, edificação, nostalgia ou o que queiram. A intensidade emocional de um estado de espírito pode variar muito, e parece-me que o que precisamos fazer é distinguir a emoção — digamos, a *alegria* — que é um componente de uma experiência *verdadeira* (a alegria de encontrar um amigo ou amante) e o *estado de alegria* que uma obra de arte pode produzir, admitindo uma igual *realidade* de emoção nos dois casos.

Poderemos talvez apresentar a questão da seguinte forma, bastante simples: Ler um poema, por exemplo, traz à baila uma série de fatôres emocionais presentes também em outras espécies de experiência, porém em outro tipo de equilíbrio. Numa situação estética o objetivo último é a compreensão e o gôzo de uma obra de arte total, completa e una. Parte do processo de alcançarmos tal objetivo implica emoções verdadeiras que variam de estágio para estágio. Elas não são tão fortes quanto seriam em situações de ação, porém são verdadeiras no sentido de serem da mesma espécie psicológica.

Outro aspecto do problema é importante. Fora do comportamento emocional verdadeiro provocado durante o processo da observação estética, e fora da evocação por simpatia de emoções particulares, há também o fenômeno do que pode ser chamado uma certa sintonia da sensibilidade emocional que acompanha a contemplação da arte. Tal fenômeno é talvez mais vìvidamente observado nas artes interpretativas do que na leitura, audição ou observação visual. Cada atuação viva de um músico ou ator ou dançarino repousa sôbre alguma vibração central e real de emoção que difunde sua influência pelo todo e torna-o "vivo". De outra forma a atuação, e a arte, não "funcionam". Todo músico e ator sabe que há ocasiões em que suas atuações ficam "mortas" porque por alguma razão não conseguem produzir em si mesmos a devida afinação emocional. O que se aplica aos intérpretes se aplica igualmente à leitura e à observação visual. Não estar no "estado de espírito" para ler poesia ou ir a um concêrto são fenômenos muito comuns, tanto quanto os períodos de mera atenção mecânica durante a leitura ou a audição (não falo de atenção perturbada, o que é outra coisa). Creio que não pode haver dúvida sôbre a *realidade* dessa afinação emocional — ela não é imaginada nem pensada — e talvez nos ajude a explicar o fato de intérpretes e observadores por vêzes chegarem até às lágrimas, comovidos por grandes obras de arte ou por grandes interpretações.

Resumindo, observamos que na recepção da arte a imaginação e as emoções estão em contato íntimo. Podemos notar especialmente uma sintonia generalizada da sensibilidade emocional, a presença de reações afetivas verdadeiras a vários estágios da experiência, e a reação simpática de emoções particulares. Mas se estamos assim prontos a admitir a atuação de emoções verdadeiras na situação estética, circunscrevemo-las decididamente como uma situação *sui ge-*

neris na qual a relação e a interação da imaginação e da emoção são de natureza especial. Distinguimos claramente tal situação de outras caracterizadas por uma relação proeminente entre a imaginação e a emoção. Destas, ficam os casos patológicos òbviamente numa classe especial, desde a histeria até os vários sintomas de perturbação e desequilíbrio mentais nos quais emoções verdadeiras podem conduzir a ilusões e vice-versa, quando causas imaginárias induzem condições emocionais verdadeiras. Há outra classe notável de casos, a saber, os atôres, ou pessoas de temperamento histriônico, que se superdramatizam. Tais pessoas são arrebatadas por seu dom ou temperamento e terminam por ter as emoções reais que começaram por simular. E muitas vêzes elas escapam hàbilmente da situação resultante, sendo capazes de comportar-se como se nada houvera acontecido, deixando atônitos os outros.

Em outras palavras podem existir, como admitimos, emoções verdadeiras nas situações estéticas, porém permanecendo sob uma certa espécie de contrôle, o que as distingue de certos casos patológicos nos quais as emoções em si arrebatam completamente suas vítimas. O músico ou o ator tem de estar no estado de espírito correto e de simular as emoções requeridas pelo que vai interpretar: e simular, neste caso, significa induzir as emoções simpáticas complementares adequadas. Isso é uma questão de seu próprio contrôle; não no sentido de poder êle fazê-lo sempre e invariàvelmente por sua vontade (já dissemos que por vêzes permanece "morto"), mas no sentido de se tratar de um processo conscientemente iniciado e terminado. Um cantor, afinal de contas, tem de mudar seu estado de espírito para cada canção ou ária de seu programa. Isto, como todos os outros aspectos já mencionados, serve para demonstrar que a situação estética permite emoções verdadeiras, mas que não passam, no entanto, de tributárias da imaginação. São parte do aparato deliberadamente utilizado pelo intérprete ou leitor (ou ouvinte, ou espectador) para reconstituir em sua própria imaginação a obra de arte por meio da fórmula de imagística que se lhe depara. A fórmula em si não é a obra de arte, mas apenas a chave dela. As emoções que uma pessoa tem não são a obra de arte, mas apenas sua indispensável caixa de ressonância. A obra de arte é a reconstituição do esquema imaginativo. Neste sentido uma obra de arte mostra-nos o abstrato, ou a idéia, constituído dentro de uma estrutura de emoção viva. E talvez seja por isso que na melhor arte temos sempre a impressão simultânea de serenidade e de grandes acontecimentos ou emoções. Estas últimas estão envolvidas, a verdadeira emoção também está presente, porém a imaginação tem tudo sob seu contrôle.

vi. ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA

A definição aqui proposta coaduna-se com a nova posição da arte na cultura contemporânea. Anteriormente, quando a crença religiosa ainda era firme, a arte tomava seu lugar num esquema dominado pela religião. Os homens viviam segundo a religião, não segundo a arte ou a ciência, e conseqüentemente determinavam-lhe um papel particular e tinham clara noção do objetivo que ela deveria preencher dentro dêsse esquema. Podemos resumir tal objetivo dizendo que sua função era a de criar alguma coisa "bela" fazendo com isso uma contribuição específica para a vida, contribuição esta que seria somada às realizações da religião, da moralidade e da Filosofia, tôdas preocupadas com Deus e com o "bem" e a "verdade". Dentro do esquema da crença tradicional a arte constituía mais um testemunho de Deus e sua Criação. A poesia e a arte medievais é que melhor demonstram, talvez, como se alcançava o prestígio pela subordinação funcional, enquanto até mesmo no início do século XVIII podemos notar que, embora não servissem mais uma crença ortodoxa, as artes ainda subentendiam para si uma primazia religiosa e uma função de natureza especializada.

Nos últimos dois séculos observamos uma progressiva autonomia da arte, bem como da Ciência e da Filosofia. Como resultado, foi perdido qualquer sentido simples, claro ou dogmático do que a arte faz, ou do para que ela existe. Não podemos mais atribuir-lhe uma função dentro de um esquema de fé aceito por todos e, além do mais, evitamos dizer que os artistas "criam beleza". Aceitamo-la como um fenômeno de gênio natural, porém de incidência incerta e grande variedade, e aceitamos também como natural nosso interêsse e prazer nela. Não acreditamos, no entanto, que o "prazer" que a arte dá seja de espécie comum. Pois gradativamente veio a estabelecer-se a noção de que a arte proporciona uma certa *espécie* de prazer, que difere da experiência ordinária da vida, e que tem uma integridade própria.

É por isso que a arte, embora dê prazer, é "séria", nascendo a impressão de seriedade sem dúvida da sensação de que ela satisfaz algumas necessidades, não fàcilmente definidas, daqueles que nela se comprazem. Minha impressão é que existe hoje em dia nesta atitude predominante uma convicção, admitida ou não, de que a arte preenche uma função complexa na vida do indivíduo, cujas principais características são as seguintes: Em primeiro lugar, ela tem sempre um valor documentário, com o que se deseja dizer que ela sempre esclarece a vida por colocar em forma bem clara alguma coisa que é essencialmente observada na vida, seja como registro de uma experiência relativamente simples ou de outra composta de várias experiências ou por experiências ampliadas pela intuição imaginativa e por referências inter-relacionadas. Conseqüentemente tôda a arte faz parte de um vasto esclarecimento da experiência, de cujo conhecimento e compreensão desejamos participar, seja por simpatia, quando ela é semelhante à nossa, ou por curiosidade, quando é diferente. Interessamo-nos pela arte em virtude de nosso interêsse pela própria vida. E creio que o sentimento essencialmente moderno de que a arte é alguma coisa de que temos de tomar conhecimento se origina dêsse aspecto. Hoje em dia muita gente acha que precisa saber alguma coisa a respeito de arte moderna porque de outro modo estariam "perdendo" alguma coisa, seja um sentido de vida ou o que fôr. É o que por vêzes é chamado de "o ponto de desenvolvimento da conscientização" do tempo, a frase que melhor descreve a condição a que me refiro. Tal sensação não é restrita a um pequeno grupo de profetas auto-eleitos e seus discípulos; escritores, artistas, estudiosos, os cultos e os semicultos também a compartilham. Ela resulta, como fenômeno peculiarmente moderno, de uma filosofia secular e de um sistema educacional amplo, porém creio que mesmo os que são ortodoxamente religiosos a aceitam, já que sua própria fé é afetada pelos conceitos dinâmicos que atenuam a natureza estática do dogma.

Em segundo lugar a arte tem uma função catártica, no sentido mais lato da palavra, tanto para os artistas quanto para os observadores. Em sua expressão mais simples isto significa que êstes atingem, por meio da arte, a resolução de um conflito ou a expressão de um desejo vital. Claro que há uma enorme gama de necessidades maiores e menores, e talvez o melhor seja pensar na arte, no caso, como uma função de vida, o que pode ser por vêzes simples e por vêzes complexo. Tomemos, por exemplo, as simples qualidades de objetos belos, sua proporção, harmonia de côr, contextura; dão-nos prazer e chamamo-las belas porque satisfazem necessidades elementares de natureza psicofisiológica. Fugimos da caceteação e da monotonia, buscamos o interêsse e a variedade, temos prazer em nossas atividades e reações naturais. Pertencendo à ordem orgânica da natureza somos constantemente afetados, física e psicològicamente, pela simetria e pela justeza funcional de tudo o que é orgânico. Dêsse ponto-de-vista o sentido de beleza dos objetos pode ser diretamente ligado com o sentido de estar em sintonia com a natureza. No outro extremo da escala observamos como a arte reflete os distúrbios da vida emocional, esclarecendo-os e apaziguando-os, ou reafirmando o desejo (e adquirindo assim um valor ritualístico do qual falaremos adiante).

Creio que hoje tais pressupostos são implícitos em relação à arte. Ela não pode mais ser aceita apenas como uma atividade estética a serviço de idéias aceitas de Religião ou Filosofia; ela é em si um instrumento da busca e da asseveração de significados, em verdade da asseveração da própria vida.[6] Podemos livremente crer que sempre executou tal função, mas de forma velada em virtude do primado religioso que em outras épocas fornecia uma estrutura cristalina para a vida humana. Desde o século XIX e a indefinição e insegurança, sempre crescentes, filosóficas, esta função da arte não só se tem evidenciado a uma luz mais forte como também tem aumentado enormemente seu valor relativo como um agente de espiritualidade e seu prestígio na coletividade social. Diria eu que essas convicções estão de fato implícitas na atitude de ROGER FRY, R. G. COLLINGWOOD e outros, embora aparentemente procurassem êles requintar a idéia da arte como alguma coisa pura e distinta, que se transformaria em não-arte ao menor contato com outros aspectos do pensamento e da vida. A noção de uma arte pura, exemplificada da forma mais desafiadora pelos estilos modernos e abstratos, difere notàvelmente das teorias de *art pour l'art* da última década do século XIX que, mesmo em suas manifestações mais castas e sinceras, dependiam largamente numa aspiração mística autêntica. A atitude dêsses pensadores é, não só do ponto-de-vista religioso mas também do estético, secularizada, e só seu requinte, precisão e aristocracia estéticos é que a fazem parecer superficialmente mais próxima da atitude de 1890 do que da aqui apresentada e com a qual creio que concorde mais completamente.

A arte representa a vida, ou expressa emoções, que reconhecemos e confirmamos por meio de comparações com nossas outras experiências. Ela tem uma autoridade própria, a autoridade que nasce do ser ela ao menos parte de uma vida intensamente vivida e criada, seja como o produto de um artista, seja como a aquisição de um observador (ou recipiente) que a recria para si mesmo. É testemunho vivo de uma imaginação, uma mente, uma pessoa. Se seu método é figurativo, é também testemunho de algo registrado no mundo exterior, enquanto as formas não-figurativas encarnam eficazmente símbolos de circunstâncias emocionais e experiência. E é sempre um esclarecimento, um apaziguador, uma catarse. Disse SARTRE, explìcitamente: "O Teatro deve falar em têrmos das preocupações mais gerais de seu público, aliviando suas ansiedades na forma de mitos que todos possam compreender e sentir profundamente." ('Forgers of Myths', em *Theatre Arts*, junho de 1946.)

Um sintoma do aparecimento recente desta situação na crítica literária, por exemplo, foi o de uma obra literária não ser julgada como mensagem de algum transcendente reino espiritual nem como um produto manufaturado feito segundo determinadas convenções ou esquemas predeterminados e classificáveis como êste ou aquêle *gênero;* em vez disso, o crítico busca descobrir, segundo o que evidenciam as idéias, as imagens e a linguagem, a *qualidade* do pensamento e da imaginação. O signo buscado era o da mente complexa e sensível, da mente e da sensibilidade que reagissem de modo adequadamente complexo à experiência e que fôsse bem sucedida na expressão dessa reação em determinada linguagem. Tal critério emergiu em relação orgânica ao desenvolvimento da própria arte literária nos últimos cem anos, e foi apoiado pela idéia de T. S. ELIOT de um idioma poético que deveria ajustar-se à complexidade da vida moderna. Suas últimas conseqüências foram agora atingidas, primeiro, na tolerância de formas pessoais na literatura, especialmente no romance ou novela que, tendo sido sempre talvez uma forma "elástica" (como dizia HENRY JAMES) tornou-se repositório de muita coisa além de uma "estória"; e, segundo, na elaborada exegese de certos poemas "difíceis" tornados familiares pela chamada Nova Crítica. O primeiro dêsses aspectos dá ênfase à originalidade, à particularidade, ao pensamento individual e à pesquisa que se torna relevante à experiência pelas formas da imaginação, dando às posições individuais precedência sôbre o conformismo comunitário. O segundo aspecto, por colocar a serviço da poesia um vasto aparato de seriedade e de complexa erudição reconhece implìcitamente a recém-reconhecida função da arte de constituir um foco central dos significados da vida e da cultura.[7]

VII. A REVIVÊNCIA E O FATOR RITUALÍSTICO NA ARTE

O conceito da arte como uma "revivência" abraça também seu componente ritualístico. Não quero com isso falar apenas das formas de arte nas quais o ritual constitui o aspecto predominante e a arte o subsidiário; falo de um ritualismo natural da mais ampla natureza que é profundamente inerente à atividade artística. Talvez o exemplo mais simples seja o da arquitetura que nos mostra, transformados em imagens, os valôres e emoções que dominam uma época. A conquista de tal estilo é a um tempo um esclarecimento das emoções e valôres em jôgo e, pura e simplesmente, uma afirmação dos mesmos na insistente presença de edifícios que subseqüentemente propagam o que simbolizam. Sob êsse aspecto a arte é sempre um rito, uma reafirmação de nossa maneira de viver.[8] A arte ritualística das religiões é forma pública e notória dêsse fenômeno, enquanto a maior parte da arte que não se enquadra — aparentemente — nesta categoria pertence a algum ritual privado. Não sendo psicólogo, não desejo cair em explicações pseudopsicológicas dêste aspecto da arte; porém não podemos deixar de reconhecer o fenômeno da repetição compulsória que obedece a impulsos de raízes profundas, tal como o de lermos e relermos poesia e muitas vêzes o mesmo poema, procurarmos repetidamente os mesmos quadros, irmos repetidamente ouvir as mesmas músicas. A velha idéia de que a beleza da obra de arte era constante e universal, razão pela qual voltamos repetidamente a ela, pressupõe com excessiva facilidade uma decisão moral e ignora demasiadamente a mera pressão e necessidade psicofisiológica. Ela parecia sugerir que a beleza, simplesmente em virtude de ser um "valor universal", deveria ser cultivada com um elevado sentido de espiritualidade e realização ideais. Tal atitude subestima de maneira radical o simples poder de encantamento que a arte exerce sôbre seus amantes. Ela é sem dúvida espiritual, mas é também saturada de impulsos vitais primitivos e elementares; e constitui sempre ou um mundo desejável que a compulsão inconsciente obriga a ser criado (e isto desde os deuses gregos e as esculturas dos templos hindus até os desenhos de TOULOUSE-LAUTREC e as paisagens de MONET e CÉZANNE) ou então uma imagem do temor humano (desde as máscaras dos totens, quimeras das catedrais e cenas grotescas de HIERONIMUS BOSCH até as denúncias de GOYA e PICASSO). Por um lado vemos a adoração da vida, seus êxtases e triunfos, por outro o exorcismo dos diabos, o sacrifício aos podêres hostis. E algumas formas de arte, como a tragédia, que configuram o que é amado dentro de uma estrutura do que é temido, compartilham ambos êsses aspectos ritualísticos. Dêsse ponto-de-vista o "belo" é a bajulação do desejável; o "feio" a bajulação do temível. O estudo da arte como parte da história das idéias e da cultura tende a obliterar esta significação psicológica, que nem por isso deixa de ser um dos mais profundos sentidos da arte como uma função vital. O ensino da "crítica", também, se sugerir que o objetivo da leitura ou do estudo da arte é apenas a avaliação, degrada o prazer que temos na arte, reduzindo ao farisaísmo.

viii. A REVIVÊNCIA E O ELEMENTO DE GÔSTO PESSOAL

A idéia de função psicológica compreendida na de revivência dá margem também ao elemento pessoal no gôsto, que sempre constituiu um dos mais difíceis problemas da Estética e um tropêço para a crítica, e que deve ser ligado principalmente ao aspecto de ritual. É preciso diferenciar entre o gôsto por uma arte entre várias, ou por um gênero, o gôsto por um artista determinado, e o gôsto por determinados temas ou tipos de temas. Há quem prefira a poesia, o drama e a música, e quem prefira a pintura e o romance. Isto significa que o temperamento e as necessidades da sensibilidade, obscuramente sentidos e inexplicados, conduzem-nos a obras em nossas artes preferidas, as quais sempre terão algum interêsse para nós, a despeito de sua boa ou má qualidade, em virtude apenas de *serem* daquele determinado tipo de arte. Tal propensão é sinal infalível de sinceridade, por originar-se em nossa própria natureza, não podendo ser atribuída, como o pode uma preferência pelo "melhor" em "tôdas as artes", a motivos extra-estéticos, tais como por um lado o moral e o educacional e, por outro, o do esnobismo cultural. Pessoas que já educaram sua sensibilidade para a apreciação de várias artes podem sempre distinguir entre a arte que os tocou desde o início por sua natureza elementar e as que as interessaram posteriormente como extensões secundárias de seu gôsto. Êste fator entra em jôgo no aparecimento das várias artes e espécies de arte que se configuram, segundo êste ponto-de-vista, como variantes de um ritual natural provocado por tipos psicológicos diversos. Pois tôdas as artes, em sua origem, são concedidas como dons naturais; o impulso e a capacidade para cantar, dançar, desenhar, imitar, etc., são dons, e tôdas as artes tais como as prezamos, são uma complexa e extensa superestrutura produzidas pela aplicação de tais impulsos primários a tôdas as possibilidades da experiência.

O gôsto por determinado artista ou tema forma-se com a mesma naturalidade dentro da estrutura da arte preferida de cada um. Dissemos acima que o artista trata seus temas porque êles interessam e prendem sua atenção de maneira especial. Obcecando-o, êles passam a fazer parte de sua vida; agitam-no e perturbam-no; são o que êle tem de enfrentar emocionalmente: um, a natureza e as paisagens, outro, o retrato e a psicologia humana, um terceiro, a religião, e assim por diante. Depois que Racine deixou os temas clássicos pela religião encontrou Athalie, uma velha compulsão a asseverar-se em meio à sua novel piedade. E o mesmo aplica-se ao observador; poucas atitudes de afetação têm sido tão tôlas quanto aquela, recente, que diz que o "conteúdo" da arte não importa. A preferência por determinado artista e não por outro reside no interêsse comum pelos temas, ou nas afinidades temperamentais — o romântico, o cético, o irônico, o sentimental, o elegíaco, etc. — a se atraírem mùtuamente. Todos nós construímos para nós mesmos nosso próprio mundo de uma arte escolhida, de tais seleções feitas segundo nossas naturezas.

O mesmo processo pode ser seguido nas variações individuais de apreensão da obra de arte, pois no momento do impacto cada um de nós vê primeiro o aspecto que mais atrai seu gôsto; num quadro, por exemplo, uma pessoa vê primeiro a côr, outra o desenho, ainda outra a "estória" ou qualquer outro significado não-pictórico. Em resumo, cada um abstrai dêle as imagens que lhe são mais importantes. Tais imagens não são distorções, são aspectos parciais que têm um sentido especial para nossa sensibilidade particular; elas não constituem o total do quadro, mas também não impedem necessàriamente uma ampliação progressiva do interêsse após contemplação mais prolongada. Uma pessoa de gôsto devidamente treinado discerne imediatamente, apesar de suas próprias preferências, a feição ou fôrça características de uma obra. Sua preferência não dirá desenho quando seu julgamento bem formado disser côr, muito embora nem por isso sua preferência deixe de existir.

Tal é a fôrça do aspecto ritualístico da revivência. Nossa definição fala da "revivência da experiência como *idéia*", ligando as duas justamente porque a qualidade de idealidade é real, porém sempre ligada a uma função psicológica, a um estado de preparação ou predisposição tanto no artista quanto no observador sem o qual a obra de arte não toma vida. A idéia ou a própria idealidade é essencialmente da natureza da arte, porém não tem poder próprio para gerar uma reação a não ser que outras condições sejam satisfeitas. E é isto que explica por que as obras de arte têm sua época na vida de cada um, e os artistas a têm na história. É comum experimentarmos certos autores e abandonarmo-los para voltarmos a êles — por vêzes anos mais tarde — e descobrirmos nêles uma grandeza inteiramente oculta para nós na primeira tentativa. Ou lermos certo autor e chegarmos a "esgotá-lo", sentindo que nunca mais nos será possível encontrar vida ou beleza em sua obra. Isso não significa que chegamos à conclusão final de ser êle inferior, ou que revelamos uma incapacidade sua de ser de significação "permanente"; êle continuará potencialmente significativo para outros e mesmo para nós mesmos em outra época. Só o que fica indicado é a ausência das condições adequadas de função psicológica. E o mesmo se dá com artistas e épocas. El Greco permaneceu virtualmente desconhecido durante séculos, como o ficou Hölderlin durante o século XIX, até que as gentes estivessem preparadas por circunstâncias de seus próprios conhecimento e experiência para compreendê-los.

A presença de um gôsto autêntico, como o aqui descrito, torna autêntica a experiência estética do indivíduo e não entra em conflito com a educação que permite maior ampliação do gôsto. O gôsto muito restrito e exclusivista indica pobreza de imaginação e de emoção humana, e compromete sua sinceridade pela obstinação e a má-vontade. Mas no outro extremo da balança devemos também suspeitar que um gôsto exageradamente universal revela superficialidade e docilidade. Uma ampliação gradativa de simpatia e curiosidade acompanha naturalmente o processo de viver e aprender, e um gôsto que se torna mais variado em virtude de tal processo não indica fraqueza de caráter, mas a afirmação de um amadurecimento humano. Uma cultura verdadeiramente estética, portanto, paira entre a autenticidade ou sinceridade de um gôsto pessoal e o esfôrço para se transcender o eu que é essencial a todo pensamento e criação.

IX. O PASSADO E O PRESENTE NA OBRA DE ARTE

Penso que podemos usar também a relação dinâmica entre a revivência e a idealidade para esclarecer ainda outro irritante problema da Estética antes de terminarmos esta seção. Porque a arte em um de seus aspectos é a experiência revivida (uma "documentação da experiência como dissemos acima), tem sempre referências contemporâneas que mais tarde se transformam naturalmente em históricas. A poesia de Spenser, Milton e Wordsworth foi, em primeiro lugar, uma poesia de e para suas próprias épocas, o que significa que alguma coisa de sua significação só pode ser inteiramente captada por meio do estudo histórico e pela reconstrução interessada de uma situação passada. Mas por outro lado, porque a arte em seu outro aspecto é sempre idéia, ela é libertada da verdade histórica para a simbólica, e permanece por isso acessível à imaginação da posteridade. Tôda obra de arte é a arena de um conflito entre sua presença presente e a histórica, entre a fôrça vital que exerce sôbre nós, seus observadores presentes, e a que exerceu sôbre gerações anteriores, inclusive a que a viu nascer. Tal conflito é mais abertamente sentido na comédia e em alguns romances, em virtude de suas ligações com a ambientação social. A poesia lírica atravessa mais fàcilmente os séculos, muito embora por vêzes consideremos como não-existente um problema que está apenas oculto. Isto se aplica a tôda poesia regulada por convenções rígidas, como por exemplo a poesia cortês e o sonêto, pois implicam pressupostos estéticos muito diversos dos de hoje, de modo que, muito embora ainda nos sintamos comovidos por tal poesia, nunca o seremos do mesmo modo por que o foram os contemporâneos da forma. A dupla influência do impacto presente e da significação histórica modifica constantemente a feição da apreciação.

CAPÍTULO VIII

O Princípio da Intertessitura Característica da Imagística; as Espécies e Formas Literárias Reconsideradas em Relação a Êle

i. A INTERTESSITURA DA IMAGÍSTICA

A DEFINIÇÃO apresentada nos parágrafos acima se refere a tôdas as artes, reconciliando-as, apesar de seus vários meios de expressão e aspectos sensoriais, sob uma idéia unificadora. Ela reconhece a importância crucial da imagística: a arte, como uma revivência e uma idéia, só existe em e por suas imagens, o que se aplica à linguagem, que só se transforma em arte por intermédio de seus aspectos-de-imagem. Para essa definição geral de arte o tipo de imagística utilizado por uma e cada determinada arte não tem importância desde que constitua uma imagística. Mas é claro que precisamos agora, para suplementar e fortificar nossa idéia geral, outro princípio que justifique em têrmos de imagística a existência de artes diversas, de artes compostas e, dentro da literatura, de várias "espécies" ou "formas".

Uma feição característica das artes já foi ligeiramente delineada nos comentários sôbre o meio do qual dissemos — aplicando nossa teoria de imagens e metáfora — que se torna, durante o processo de criação da arte, um aspecto da imagística. Em lugar de diferenciarmos as artes segundo o meio, que é uma palavra conveniente porém provisória, podemos utilizar outra idéia, a de uma *imagística característica,* que pode ser ampliada pela de certas *interfusões* de imagística no caso das formas de arte mais complexas. A música em seus aspectos instrumentais, e as artes plásticas da pintura, da escultura e da arquitetura, filiam-se à primeira expressão como exemplos relativamente simples, pois em um caso é possível dizer que uma imagística auditiva, e nos outros uma visual, são dominantes.

Outras artes de composição mais intricada devem ser concebidas como tessituras compostas pela interpenetração e coordenação harmoniosa de espécies várias de imagística, por vêzes em ligação com a linguagem. Sob êsse rótulo vêm as formas de colaboração do teatro: o drama, a ópera e o *ballet* que combinam de vários modos o espetáculo, a interpretação, a poesia, a dança e a música. E aqui encontraremos também as formas nas quais a música é combinada com textos poéticos ou de qualquer outra natureza, como sejam as cantatas, os oratórios, os *Lieder*. Menos òbviamente, porém não menos seguramente, incluímos aqui a própria poesia, opondo-nos sem dúvida ao ponto-de-vista muito comum que a encara como um produto do simples "meio" da linguagem. Fazemo-lo porque a linguagem em seus usos poéticos é, como vimos, um fenômeno sensorial muito complexo que produz — afora seus significados proposicionais — efeitos que incluem imagística visual e auditiva, razão por que somos obrigados a classificá-la como composta. A estrutura de tais artes compostas é presidida pelo que podemos chamar o princípio de uma *imagística composta característica* ou uma *intertessitura* característica de imagística, para usar o têrmo vivo e sugestivo de WORDSWORTH.

Antes de quaisquer outros comentários sôbre esta ou aquela intertessitura característica devemos observar, em geral, que as estruturas de imagens compostas da arte têm um protótipo na natureza com o qual continuam ligadas, muito embora sua própria elaboração as tenha levado muito mais longe. A percepção, a sensação e as imagens derivadas de objetos, cenas e acontecimentos da natureza são sempre complexas: o visual e o auditivo, o auditivo e o cinemático, o cinemático e o visual, mesclam-se constantemente. Uma das definições de "imagem" encontradas em dicionário é "uma revivência, uma reprodução pela memória, na mente, de alguma experiência sensorial vivida no passado, inclusive as impressões visuais, auditivas, táteis, etc., a ela associada". Se a arte fôsse mera representação, sua imagística composta não faria mais do que espelhar as percepções e sensações compostas que perfazem nossa apreensão da natureza. O filme sonoro colorido é a maior aproximação de tal reprodução mecânica. Mas, como sabemos, a arte é construtiva, e opera por meio da abstração, da seleção, da recombinação, da modificação, da invenção. As imagens naturalistas podem assumir funções de imagens-fórmulas expressivas, enquanto estas podem ser construídas a partir de qualquer contexto sensorial da natureza. Elas podem, também, por êsse mesmo processo de abstração e reconstrução, ser recombinadas das formas as mais diversas. A única condição essencial é que tal reconstrução signifique imbuir as imagens utilizadas de uma unidade funcional; é indispensável que tôdas sirvam — em sua forma adaptada, em sua distorção, em seu ajustamento, ou em sua forma inventada — uma idéia expressiva central.

Por isso mesmo certos fenômenos naturais oferecem um modêlo mais preciso aos processos artísticos. Um exemplo simples é o das ondas quebrando na praia. Aqui o som é inevitàvelmente um coadjuvante da visão da onda quando sua crista se eleva, dobra e quebra numa nuvem de espuma. Coordenação orgânica semelhante do visto e do ouvido aparece-nos quando o vento sopra num campo de trigo ou balança as copas das árvores. Contràriamente, a aparência física de uma pessoa que canta e o som da canção são coisas inteiramente separadas. Há uma relação causal entre as duas coisas, porém aí pára a ligação: a aparência do cantor não importa para a canção.

Outro exemplo de relação orgânica, da maior importância para o drama, pode ser encontrado nos gestos comuns que acompanham a fala. Pensemos em alguém dando um grito de alerta: "Cuidado!" Aqui a palavra, o sentido, o tom de voz, a mão levantada e um movimento angustiado da cabeça formam uma impressão composta caracterizada pela unidade orgânica. Esta é a qualidade imitada pela arte, e em capítulo subseqüente analisaremos em detalhe o desenvolvimento do drama a partir dêsse paradigma básico.

Artes como a do *Lied*, da ópera e do *ballet* atingem a estrutura composta que é natural no exemplo anterior pela conjunção de imagísticas que de outro modo são separadas. Assim a dança, se concebida sem a música, permanece próxima a um comportamento expressivo natural de um tipo simples, com oportunidades de espécie limitada para a estilização sofisticada. Quando transformada, porém, em *ballet* por meio da elaboração junto com a música, exemplifica o refôrço construtivo de uma imagística por outra, coisa que só é dada à imaginação inventiva. O que também é válido para as várias formas feitas de palavras e música. Em tais formas complexas podemos observar uma interfusão simpática de imagens, uma descoberta de expressividades cognatas em sistemas de imagística diversos.

Voltando à poesia, com a qual nos preocupamos mais neste estudo, a questão de intertessitura já foi levantada no capítulo V, no qual, baseados em nossa análise das imagens, enfatizamos o papel da imagística na arte verbal, muito embora a natureza conceptual da linguagem torne o problema mais complicado do que nas artes não-lingüísticas. Todo o nosso argumento anterior com sua aplicação mais lata da idéia da imagem foi planejado para demonstrar a onipresença da imagem — em som verbal, esquema rítmico, sugestão e evocação sensoriais, tanto em tema quanto em figuras de retórica — ou, em outras palavras, de um modo de expressividade que não é idêntico à linguagem, mas antes intralingüístico, a operar por meio da linguagem, ligando a arte verbal com as de outras naturezas.

A fórmula mais simples da intertessitura característica da poesia, para usar o têrmo em seu sentido corrente de verso, e deixando as complicações para mais tarde, é a combinação de métrica, som verbal, linguagem figurativa e enunciado proposicional. Seja qual fôr o tema, seja qual fôr a forma do verso e por mais ou menos que sejam usadas as figuras de retórica, a presença e influência mútua dêsses quatro elementos significam poesia, por contraste com outras formas de linguagem. A idéia da prosa "poética" ou "lírica" não invalida, como podem pensar alguns, êsse ponto-de-vista: pelo contrário, confirma-o. As características de tal prosa são sempre um uso mais intenso de figuras de retórica, de ritmo e de som verbal, de modo que, como em inúmeras passagens da prosa de JOYCE, a forma caminha no sentido da intertessitura característica da poesia lírica, parando apenas aquém da transição final em forma metrificada que estabeleceria completamente essa intertessitura. Aproxima-se do verso "livre" que ainda pertence às formas metrificadas por não ser assim tão livre quanto sugere o seu nome.

A interfusão dos elementos característicos é indissociável, de modo que a "poesia" não é a soma de suas partes, mas o produto de uma mútua assimilação. Isso permite que reconheçamos a poesia não só quando temos diante de nós todo um poema, mas também em fragmentos e citações breves.

A slumber did my spirit seal...
(Um sono selou o meu espírito...)

Não há quem possa deixar de reconhecer isto como um trecho de poesia que dificilmente poderia ser utilizado como prosa, muito embora contenha uma proposição bastante simples. A beleza da metáfora dupla, a quietude do ritmo iâmbico, o bem construído esquema do som verbal, tudo isto estabelece imediatamente uma intertessitura característica de imagística em linguagem. Nem poderíamos encontrar melhor exemplo do princípio determinante de tais intertessituras, ou seja, o ter ela uma unidade que muito convenientemente chamamos de orgânica por analogia com as estruturas orgânicas da natureza, nas quais o todo é formado por partes mùtuamente adaptadas em funcionamento perfeito, sendo o todo alguma coisa que, excedendo a mera soma de suas partes constituintes, tem identidade própria. Tal unidade significa que uma única alteração em qualquer das palavras altera não apenas aquela palavra, mas também tôdas as relações de sentido e de imagística no contexto. Não se trata de soma ou subtração; todo o contexto tornar-se-ia algo diverso. Da mesma forma na música, a mudança de uma única nota altera tôdas as relações melódicas e harmônicas, assim como uma simples alteração na duração das notas afetará todo o caráter do contexto. Um sintoma freqüente e óbvio do fracasso da complexidade orgânica de uma poesia são os ritmos mecânicos, as metáforas inadequadas e as rimas forçadas.

As idéias de *intertessitura característica* e de *unidade orgânica* caminham juntas. É claro que não se trata de têrmos diferentes para a mesma coisa. O primeiro refere-se aos tipos de imagística usados por uma arte ou forma de arte, palavras e ritmo, verso e gesto, música e dança, etc. A segunda refere-se à condição das relações entre imagens que constitui a feição que distingue a boa arte. Porém, têm de ser considerados em conjunto porque a unidade orgânica (o efeito da mútua assimilação metafórica das imagens em esclarecer uma idéia ou emoção centrais) é ainda mais indispensável onde existe a complexidade. O gênio artístico ou poético é a capacidade de construir interestruturas de imagística dotadas dêsse tipo de unidade na complexidade, enquanto por outro lado tôda crítica de poesia e arte tem por objetivo confirmar a sua presença ou então analisar o fracasso na sua obtenção. A qualidade da intertessitura é definitiva na identificação da verdadeira arte; é a unidade orgânica da estrutura de imagens, presente em tôdas as partes constituintes, e não como já foi muitas vêzes sugerido — a "unidade" arquitetônica da obra que atesta a presença da imaginação criadora autêntica. A arte falsa, fabricada, pode fàcilmente ter essa última unidade, a de desenho, enquanto um fragmento pode ter autêntica tessitura poética, muito embora não pertença a um todo. Um ou dois poemas e alguns fragmentos são prova suficiente para convencer o leitor moderno de que a grande reputação de Safo na antiguidade era merecida. Em tempos mais recentes, os últimos poemas, fragmentários e inacabados, de HÖLDERLIN, atestam, apesar de sua falta de desenho e significado unificados, uma imaginação resplandecente. O reconhecimento imediato da arte, isto é, a qualidade de uma obra de arte, repousa nesse fenômeno, o que também dá margem à admissão do fato de que uma vez reconhecida a qualidade, a ponderação amadurecida pode descobrir defeitos de uma espécie ou outra, inclusive ligados à unidade e ao desenho. O mesmo se aplica a tôdas as artes; reconhecemos a imaginação autêntica, a marca do estilo, em qualquer parte de uma composição musical ou em qualquer fragmento de tela sem conhecermos o todo.

A fôrça do princípio da intertessitura característica é aparente em tôdas as formas compostas com o que não queremos falar da mistura de formas diversas numa espécie de esquema variado — como o caso da interpolação de letras de música ou danças numa peça — mas de canções, ou óperas, ou *ballet*, ou drama ou, como vimos, poesia. Na ópera, por exemplo, a música tem de ser qualitativamente dramática. Não pode ser o que chamaríamos de música "comum" adaptada a um enrêdo. A própria estrutura musical em tôda a sua complexidade melódica, harmônica e dinâmica, tem de ser uma idéia unificada do dramático, como nas obras da maturidade de VERDI, o melhor exemplo a ser lembrado. Em outras palavras, seu nervo é um nervo dramático e conseqüentemente sua forma, em todos os seus detalhes, é característica; não se trata de uma adaptação da música em suas outras formas, porém da imaginação musical a produzir a imagem imediata da "vida como drama", como conflito, como paixão, agonia, e assim por diante. Ela nos fornece uma expressividade semelhante à dos gestos, palavras e significados que emanam do libreto ou texto. Argumentou a Srª Langer em *Feeling and Form* (*Emoção e Forma*) que na ópera e na canção as palavras são totalmente "assimiladas" à música, que elas não constituem formas "mistas", mas pura e simplesmente música. É um ponto-de-vista tentador, especialmente quando nos lembramos o quanto a música é poderosa. Porém êle resolve o problema evadindo-o. O compositor de uma canção, não tendo abandonado as palavras, espera que as ouçamos; e se as ouvimos não podemos delas dissociar a música. Ouvimos êsse tipo de música de maneira diversa da que ouvimos música instrumental. Ouvimo-la como música composta para determinadas palavras, e à medida que vamos ouvindo vamos buscando uma congruência. Buscamos ouvir, em plena consciência, uma corroboração mútua entre música e palavra. E o mesmo aplica-se à ópera, com um esquema ainda muito mais complexo de corroborações. WAGNER tinha a maior preocupação com os mitos que musicava, e VERDI com o drama de seus enredos: e quem poderá dizer que o terceiro ato de *O Cavaleiro da Rosa* é um exemplo da música "absorvendo" tudo o mais? Todos nós já tivemos a experiência de ouvir uma ópera pelo rádio, constatando o quanto insatisfatório isso pode ser se não temos diante de nós o libreto ou se não nos lembramos com perfeita clareza de tôdas as cenas. Temos necessidade do enrêdo do texto, das situações, e dos temas, do palco e da gente que pisa nêle. Por vêzes um ou outro é canhestro ou mesmo um pouco ridículo, mas o conjunto tem um sentido, enquanto a interpretação apenas "ouvida" é incompleta, seu significado ficando fora de foco. O complexo música-palavra-gesto-enrêdo é uma intertessitura característica, na qual a expressividade congruente de diversos tipos de imagens e significados produz uma expressão total unificada.

A experiência nos demonstra que há um limite para o grau de complexidade que permite resultados ótimos. As várias artes têm colaborado muitas vêzes, e existem as artes compostas; porém, a mera soma de vários modos de imagística não aumenta o valor artístico. Pois o alcance de cada modo é limitado por suas relações com os outros. Até certo ponto a combinação produz uma tessitura mais rica, mas depois de certo ponto o que se perde é mais do que o que se ganha. Por exemplo, o drama, como veremos adiante, faz uso do verso com vantagem para si (isto no sentido de ser o *Hamlet* melhor em verso do que provàvelmente seria em prosa). Poderia mesmo ser argumentado que o drama, em sua forma mais poética, demonstra uma tessitura complexa mais rica do que qualquer poesia lírica ou meditativa, razão pela qual seria colocado em ponto mais alto na hierarquia das formas. Porém por certo não pode ser argumentado, partindo do mesmo princípio, que a ópera seja uma forma mais alta do que o drama. A ópera tem ainda outro elemento de expressão, a música, porém paga por isso com graves perdas na interpretação e, por vêzes, no texto. Trata-se de uma intertessitura característica, mas que existe no limiar do exeqüível em matéria de estrutura orgânica satisfatória.

Estabelecido o princípio geral de imagísticas e intertessituras características e reservando a discussão de certos detalhes para capítulos subseqüentes, voltamo-nos para o problema de espécies e formas literárias. A teoria aqui apresentada, e a inclusão da poesia como uma forma composta, permitem-nos enunciar o problema de uma maneira nova, e indicar a posição da arte do drama em relação às outras artes e à poesia.

ii. O DRAMA E A ARTE LITERÁRIA; AS ESPÉCIES LITERÁRIAS RECONSIDERADAS SEGUNDO OS PRINCÍPIOS DA IMAGÍSTICA E A DEFINIÇÃO DA ARTE

É conveniente a esta altura esclarecer a posição do drama que será examinada em detalhe em capítulos subseqüentes, como uma forma importante. Estritamente falando, constitui uma arte separada, tendo sua própria intertessitura característica. Seu meio de expressão não é apenas a linguagem, mas também a pessoa agindo e falando. Não obstante ela é profundamente ligada à literatura, pois por um lado freqüentemente incorpora a si uma expressão poética não menos intensa do que a encontrada na poesia lírica ou na épica, enquanto, por outro, tanto o lírico quanto o épico não eram, originàriamente, "literários", mas cantados ou declamados; também êles dependiam de uma "pessoa falando", o que implica um certo grau de amplificação dramática ou, pelo menos, de semelhança ao ato de se fazer o drama. A poesia ainda preserva em si — mesmo quando raramente lida alto ou declamada — o impulso na direção da formulação vocal e amplificação por meio da pessoa. A divisão clássica dos gêneros em épico, lírico e dramático, tirada a ARISTÓTELES, deve-se ao fato de serem os três, na antiguidade, falados, ou cantados, ou declamados, e conseqüentemente passíveis de serem concebidos como três ramos da mesma coisa.

A situação hoje em dia já não é tão simples, por várias razões. Muitos tipos de poesia foram criados em três mil anos; a imprensa trouxe grandes mudanças, e, em tempos mais recentes, desde a libertação romântica, tem havido uma forte tendência para a expressão individualizada. Formas cada vez mais diferenciadas terminaram por fortalecer a convicção de que a classificação por gêneros é não só mais difícil — e tendente a criar um absurdo de subdivisões — como, o que é mais importante, é também irrelevante ao valor estético. Não há quem subestime as dificuldades. As diferenças radicais entre o drama grego e o moderno fazem-nos interrogar como podem duas obras tão diversas quanto *Agamenon* e *Antônio e Cleópatra* ser classificadas sob um mesmo rótulo. Por outro lado, em peças como *O Cerejal*, *Pelléas et Mélisande*, *O Prodígio do Mundo Ocidental*, *A Louca de Chaillot*, e *A Reunião de Família* — para mencionar apenas alguns títulos ao acaso — a voz do dramaturgo é de tal modo individual que sua regimentação sob uma forma conhecida por drama parece fortuita e inconseqüente. Além do mais, tão logo procuramos isolar alguma característica infalível de uma espécie literária a tarefa se nos apresenta como impossível. O drama pode, ao menos, ser distinguido porque, sendo representado, não é literário no sentido mais estrito.

A história da nomenclatura dentro da poesia lírica também indica constantes mudanças e alterações por vêzes repentinas e arbitrárias, por vêzes gradativas e naturais, no uso das formas. HORÁCIO chamava de *carmina* as suas odes, ou seja, como diríamos hoje, canções. Os sonetos de PETRARCA a Laura eram chamados *canzoni*; o têrmo *sonêto* assimila uma expressão provençal e indica, efetivamente, um gênero de canção de amor. Ode, no grego, significava "canção", e o têrmo era em geral aplicado a peças líricas. Na literatura moderna seu significado foi restringido principalmente pela influência de PÍNDARO e HORÁCIO, porém quando lembramos COWLEY, COLLINS, GOETHE, WORDSWORTH, HÖLDERLIN, SHELLEY, KEATS e outros compreendemos que mesmo o sentido restrito permite uma fascinante variedade nas composições. "Elegia" não ilustra menos os caprichos da classificação. Originàriamente significava um poema de lamentação sem referência a qualquer metrificação determinada. Depois o dístico tornou-se a forma convencional de tais poemas. A forma, porém, veio a ser usada para outros temas e a denotar quaisquer poemas nela escritos, fôssem êles ou não "elegíacos". Mais recentemente o têrmo perdeu sua significação formal e reverteu a seu puro sentido original. As *Elegias Romanas* de GOETHE, em honra do amor e do mundo clássico, constituem exemplo moderno do significado intermediário, baseado em métrica e não em tema.

E, no entanto, apesar das dificuldades, temos de confessar que a história nos mostra certo número de formas que tenazmente permaneceram através de períodos curtos ou longos, permitindo variações sem chegar a perder sua feição principal. Ninguém poderá confundir um sonêto de WORDSWORTH com outro de SPENSER, mas também ninguém confunde um sonêto com uma balada ou com uma ode. Se uma atitude pedantesca em relação a espécies e formas torna-as em fabricações teóricas e mortas da imaginação, ou em falsos paradigmas de correção, é igualmente pedante querer rejeitá-las obstinadamente, pois uma negação radical da espécie "ode", simplesmente porque seu aspecto pode variar, é um extremismo teórico tão errôneo quanto o de procurar enquadrá-las tôdas em uma fórmula única; ambas as atitudes são rígidas e dogmáticas. Não devemos tampouco, por influência da diversidade contemporânea de expressão individual, subestimar a importância das formas fixas do passado para aquêles que as usaram, especialmente no caso das tradições clássicas. Tudo indica que a idiossincrasia de forma e a conformidade com tipos gerais existem paralelamente.

É claro que todo poema é único no mesmo sentido em que cada ser humano é único; sua configuração exata de palavras, ritmos e imagens nunca havia sido atingida antes e nunca o será novamente, seja na métrica que fôr, regular ou irregular. Porém o ser único como sonêto é limitado pela convencionalidade da forma de um modo que não se aplica ao poema em verso livre. Fica relacionado a outros sonetos. E quando dizemos relacionado não nos referimos simplesmente a uma classificação exterior baseada em aspectos formais superficiais, mas a uma relação nascida de uma similaridade em motivação expressiva da qual a estrutura é um aspecto exterior.

Pretendo relacionar êsse problema à nossa definição de arte e aos princípios da imagística, bem como tentar chegar a uma atitude mais flexível que faça justiça aos fatos históricos dos *gêneros*, espécies e "formas", tanto quanto à vasta gama de expressão individual ou, como prefiro chamá-la, idiossincrásica.

Ambos os aspectos do processo criador têm de ser tidos em mente. De um lado temos as várias fôrças que se convergem na produção: o impulso na direção da expressão e a necessidade dela, a visão urgente e a descarga de emoção, que têm tanto aspectos individuais quanto sociais, e são influenciados por condições históricas e culturais. Por outro lado temos o resultado literário, o fenômeno estético, a peça, a canção, o romance, etc. O primeiro corresponde ao que chamamos de experiência, o segundo à revivência por meio da imagística e da linguagem.

Convém em primeiro lugar distinguir três tendências persistentes que sem dúvida têm estado presentes desde os inícios da poesia, uma vez que esta tenha passado além da mais primitiva mágica, e a respeito da qual devemos estar bem esclarecidos antes de podermos ser esclarecidos a respeito de espécies e formas específicas. O melhor é chamá-las de estória, canção e meditação. Não constituem em si "formas", pois as implicações são por demais generalizadas para que permitam qualquer conotação de forma. Constituem as condições preliminares da forma; indicam tendências expressivas profundamente arraigadas que formaram a poesia em suas origens. Na melhor das hipóteses uma noção geral de representação, ou ritmo musical ou de uma linguagem na qual a emoção e o pensamento se mesclam, razão por que correspondem, *grosso modo*, às distinções feitas entre imagens figurativas, imagens-fórmulas e linguagem que foram apresentadas em capítulos anteriores.

A presente sugestão alija a consagrada trindade da poesia épica, dramática e lírica, porém o desenvolvimento da arte literária, e especialmente o da prosa e das formas narrativas, exigem que o façamos. Uma epopéia em versos, declamada, com longas passagens dialogadas (aspecto comum em tôda poesia épica) era uma coisa ainda suficientemente próxima de um drama em versos estilizado para que se pudesse sentir que os dois eram ramos da mesma arte da poesia, o que se pode constatar colocando HOMERO ao lado de ÉSQUILO ou o *Paraíso Perdido* de MILTON ao lado de seu *Samson Agonistes*. O romance contemporâneo, entretanto, como uma construção lingüística feita para ser lida, é tão diverso de uma peça vista no palco que não somos mais levados a pensar em duas espécies da mesma arte e sim em duas artes diversas. É exatamente êsse o tipo de sensação que ajuda a justificar nossa teoria de intertessituras de imagens, segundo a qual o drama sem dúvida passa a ocupar uma categoria própria, sejam quais forem os elementos de poesia e linguagem que possa compartilhar com outras formas literárias. Continuamos a admitir, por certo, o parentesco entre o épico e o drama na antiguidade clássica e na Renascença, mas podemos também situar o drama entre as nossas tendências principais acima sugeridas, considerando-o um tipo especial de estória.

As vantagens dessas amplas classificações que sugerimos tornam-se especialmente evidentes em função da mistura de elementos narrativos, líricos e dramáticos em inúmeras obras. Trata-se de manifestação comum que muito tem sido usada como arma contra distinções muito precisas de espécies. Há peças líricas, romances dramáticos etc., por tôda parte. E no entanto, estritamente, não é que as formas dramática e lírica se misturem, pois uma forma é um todo. Um romance lírico não é um poema lírico ligado por um traço de união a uma narrativa. O sentido de integração nasce de qualidades análogas sugeridas por certas características do material, ou tema, ou composição; de aspectos, se quisermos usar um têrmo mais amplo da imagística total.

Tal dificuldade e imprecisão desaparecem com a idéia de estória, canto e meditação como tendências antes do que como divisões formais. Pois essas três tendências atuam constantemente na literatura e, o que é mais importante, fazem-no muitas vêzes em conjunto. Intermesclam-se, coexistem. Não é uma questão de têrmos uma forma, como produto final, que seja composta de trechos alternados, alguns dêles narrativos, alguns líricos e alguns meditativos — muito embora isso possa muitas vêzes acontecer, também — mas de uma única forma que tem aspectos diversos. O ditirambo grego era um hino a Dioniso que incorporava a si elementos de estória, elementos os quais forneciam o motivo para a inspiração do hino falando de sua vida e morte. A ode pindárica, poema laudatório de adoração de heróis, continha uma narrativa de mitos como parte integrante da glorificação apaixonada do vencedor dos jogos. A epopéia de DANTE está totalmente imbuída de expressão de sentimentos, bem como intimamente ligada com a Religião e a Filosofia. A poesia metafísica inglêsa mostra-nos a meditação lírica de forma indissociável de fragmentos de estórias pessoais e de dramatização. Além do mais, a maior parte daquilo que invariàvelmente chamamos de poesia "lírica" não é a simples expressão de emoções, que é a conotação mais estrita do têrmo, porém meditação colorida por emoção, ou pensamento concebido num contexto emocional. O romance também ilustra essa interfusão. Êle dá corpo a certas convicções, de modo que sua "estória" é também uma espécie de guia simbólico na direção de uma "filosofia de vida" bem como uma expressão de sentimentos a respeito da mesma. E, finalmente, lembremo-nos de várias formas de prosa tais como o ensaio, o sermão e o panfleto que combinam um conteúdo de idéias com a apresentação literária e a arte, evidenciando imaginações poderosas. A interfusão de estória, canto e meditação ocorre em tôda parte e com variações infinitas no resultado individual. Em última análise o estilo de um escritor (isto é, sua escolha dentre tôda a imagística e linguagem que lhe são acessíveis), seja em prosa ou verso, no romance, na poesia lírica ou no ensaio, inevitàvelmente incorpora elementos de seus sentimentos, refletindo seus ideais e valôres, o que não constitui estória nem meditação, mas "canto", sua nota individual, que soa através de ambas as coisas.

Em virtude dêsse princípio expressivo dominante, as narrativas em forma poética nunca são, por um lado, completamente destituídas de emoção e reduzidas ao nível de registro fatual, ou história, nem, por outro, fica jamais o canto na forma poética destituído de pensamento lingüístico e reduzido a um símbolo completamente esotérico, muito embora, como veremos mais tarde, a poesia lírica possa parecer ter chegado muito próximo disso. O que somos forçados a admitir, entretanto, é que conforme emergem as formas poéticas e literárias, configuradas pelas fôrças de que temos falado, tendem elas a demonstrar certa ênfase numa ou noutra direção, sob influência da espécie de visão e emoção que tem cada poeta. O fator decisivo, no caso, é que para muitos autores o motivo para a expressão nasce de um interêsse emocionalmente excitado e colorido pela natureza dos destinos e situações humanos, ao que tudo o mais é subordinado. Serão êstes os narradores ou dramaturgos. Êles expressam suas emoções, e as narrativas resultantes que lemos não são simples e ingênuas "estórias", mas uma linguagem para essas emoções, emoções que por sua vez são de certa natureza, emoções geradas pelos aspectos de estória que a vida tem, emoções sôbre caráter, ação e destino. Para expressá-las é preciso que suas fontes nos sejam mostradas em imagens que simulam vida e gente.

Nos escritores líricos e reflexivos, a motivação para a expressão vem diretamente de emoções e pensamentos, o que determina um esquema diverso de imagística e linguagem.

Certos indícios parecem confirmar que essas divisões gerais se justificam por serem profundamente arraigadas. É notável como os próprios escritores do tipo criador demonstram, de modo geral, um dom manifesto para uma dessas formas e um desejo específico de criar nelas. O número de escritores predominantemente dramáticos, lírico-meditativos, ou narrativos, de nível genial é incomparàvelmente maior do que o de talentos multidirecionais. E a maior parte dos casos dêste último tipo, uma vez analisados, tendem ainda a confirmar a tendência. Os poemas não-dramáticos de SHAKESPEARE são suficientemente notáveis para garantir-lhe o lugar de poeta, mas êle permanece ainda assim predominantemente um poeta dramático. Do mesmo modo MILTON, com seu pequeno número de poemas líricos e um drama em verso, permanece sempre um poeta épico. Casos como o de HARDY, nos quais o equilíbrio é muito preciso, são raros. Tais características encontram eco nos leitores de tendências semelhantes que, como notamos acima, têm preferências incontestáveis. Parece que podemos concluir daí que essas amplas divisões têm sua origem em fatôres psicológicos, sendo paralelas aos acidentes de formação que tornam um homem em determinado tipo de artista.

Enquanto, assim, a estória, o canto e a meditação fundem-se constantemente, os indícios mostram-nos que êles se manifestam como tendências principais ou como modos de ênfase, e que tais tendências não são questão de classificação exterior, pois têm uma origem orgânica na natural complexidade psicológica da criação e recepção da arte.

Associamos tôdas as formas narrativas e o drama a aspectos figurativos que implicam ênfase no assunto; o retrato impessoal da vida, dos homens, da natureza, é o que nos atinge primeiro, e só mais tarde é que podemos separar as qualidades pessoais e simbólicas do quadro. Sabemos que tôda visão é interpretativa e afetiva, produzindo imagens seletivas com referência apenas parcial ao objeto real visto. Mas essas imagens, quando narrativas, muito embora símbolos de uma interpretação seletiva, são com justiça chamadas de figurativas, porque têm o objetivo de dar-nos uma figura, uma evocação de pessoas e acontecimentos. Um dos efeitos da arte é o de registrar tais visões interpretativas; e nessa arte as formas da natureza reaparecem nas da arte; não no sentido de uma imagística-de-cópia exata, mas no de que a imagística de uma narrativa ou de um drama tem, até certo ponto, o mesmo tipo de estrutura e coerência e significação que as imagens que formamos da observação direta da vida. Em outras palavras, há uma certa justaposição entre pessoas e acontecimentos reais e da estória, ou entre as situações dramáticas da vida e os dramas da arte literária. Estèticamente falando, o caráter dessas formas é parcialmente determinado pelas formas comuns da percepção e da interpretação. O que constitui também uma razão para a sua permanência: podem ser sempre tomadas, simplesmente, nesse nível, e *significar* alguma coisa. Por outro lado, associamos as formas do canto e da meditação a uma ênfase subjetiva, no sentido de nos apresentarem uma voz na "primeira pessoa do singular" — que é naturalmente uma convenção — a expressar pensamentos e emoções. Se nas formas da estória os sentimentos do autor são acomodados em tôrno de situações, aqui é o mundo exterior que se acomoda em tôrno das emoções subjetivas de "primeira pessoa". A vida interior da emoção e do pensamento é o foco central, razão por que o grito de exclamação, como disse VALÉRY, é o protótipo remoto de tôdas as formas líricas. Nelas encontramos fragmentos de estórias e descrições pictóricas, porém sempre em função da emoção ou da idéia. A crescente tendência de mais ou menos os últimos oitenta anos no sentido de uma manipulação cada vez mais livre de imagens que se tornaram inteiramente não-figurativas não passa de uma confirmação, nos seus limites extremos, da característica essencial do canto lírico especializado. Obras meditativas, em prosa ou poesia, concentram-se também no sujeito, na voz de primeira pessoa, e têm seu próprio equilíbrio característico entre imagística, linguagem e pensamento.

Até aqui estivemos analisando certos fatôres que têm importância como condições para as formas poéticas de qualquer natureza. Notamos três tendências para uma ênfase predominante e indicamos que são ìntimamente influenciadas por fôrças psicológicas que dotam os poetas e escritores com necessidades expressivas diversas e com interêsses diversos pelos materiais da experiência, de modo que a estória, o canto ou a meditação não são "formas" arbitràriamente escolhidas *para* transmitir emoções, mas constituem antes sintomas naturais de um objetivo expressivo. E isso podemos ligar ao que foi dito no capítulo VII sôbre o ritual em seus aspectos individuais e sociais. Tais são as tendências mais gerais que podemos discernir.

Voltamo-nos agora para fôrças mais específicas que propiciam a criação de tipos definidos de composição. Falo dos tipos de emoção e pensamento que encontram sua expressão na tragédia, comédia, ode, hino, elegia, idílio, sátira, balada e tantos outros tipos de agrupamento. Estas nos mostram um estágio secundário da cristalização dos tipos literários. Podemos falar aqui de tipos de impulso expressivo porque êstes podem ser sempre relacionados a experiências e contextos psicológicos intermitentes que exibem feições consistentes através de variações durante longos períodos da história da humanidade. Um hino, pagão ou cristão, é associado a emoções e sentimentos religiosos, tanto pessoais quanto comunitários, que exibem similaridades, não importa qual seja a teologia específica, ou a língua, ou o ritmo, ou a imagística envolvidos (devendo esta última mostrar-nos características correspondentes de fervor, aspiração, êxtase e arrebatamento). CRASHAW, NOVALIS e HÖLDERLIN endereçaram seus hinos a Sêres ou Podêres muito diversos, porém há uma relação geral entre suas motivações e suas formas. Outro exemplo é o da ode, que nasce da comemoração formal, geralmente de interêsse público ou social; a isto deve ela seu desenho retòricamente elaborado, cujos modelos originais foram as odes de PÍNDARO e as passagens corais da tragédia grega. Sentimos sem dúvida que uma ode de KEATS se afasta muito, tanto pelo assunto e tema de sua inspiração quanto pela métrica, da obra de PÍNDARO, mas o motivo da celebração é o impulso dominante em ambas, o que as reúne sob uma lei única e igualmente expressiva. A elegia, também, é um tipo de expressividade, se tomada em seu sentido básico de um poema de lamento, que é o seu sentido original, e deixando de lado os caprichos do uso do dístico elegíaco. E do mesmo modo podem ser encaradas a tragédia, a comédia e a sátira, seus personagens encontrando sua genealogia em julgamentos morais, em filosofias de vida, em atitudes psicológicas.

Sendo essas espécies tão ìntimamente ligadas aos processos psicológicos, pertencem elas à história da humanidade e mesmo que não sejam permanentes demonstram longevidade marcante ou, quando falham temporàriamente, forte predisposição para a ressurreição. E é por isso que existem para elas fortes tradições ao menos através da história literária da Europa. Representam espécies de criação literária no sentido sensato e comum de "espécie", porém encontram tantas configurações formais que não podem ser seguramente classificadas como "formas" em qualquer teoria precisa e técnica. São mais do que meros agrupamentos descritivos, já que se baseiam em funções expressivas, em tipos diversos de significado, assunto, emoção e experiência: porém não são estruturas no sentido estético mais preciso, porque não se restringem especìficamente a um meio de expressão. Algumas dessas espécies, por exemplo, expandem-se para além da arte literária; os críticos de várias artes admitem, indiretamente, a existência dessas espécies de enorme amplitude ao falar da comédia de ROWLANDSON, da fôrça dramática de DELACROIX, ou ao usar o têrmo "alta comédia" tanto para as comédias de CONGREVE quanto para os romances de HENRY JAMES, ou falam de um filme ou de uma sinfonia épicos, e assim por diante. Os romances são salpicados de passagens — quando não capítulos inteiros — que são virtualmente elegias, odes, hinos, sátiras, poemas líricos de amor, trenodias, ou seja o que fôr.

Por outro lado existem, em contraposição a estas categorias, certas espécies bem estabelecidas aparentemente distinguíveis por seu só caráter formal. Assim o sonêto, o rondel, a balada, a oitava rima, o verso branco, o octossílabo, etc. É conveniente chamá-las de formas de metrificação, ou em alguns casos apenas de "formas", já que dão a idéia de uma configuração característica. Não são elas de fato puramente esquemas de metrificação aplicados a qualquer assunto. O ritmo das palavras sendo apenas um dos aspectos da intertessitura de imagens, elas formam parte do todo estético e, conseqüentemente, são elementos de um processo de expressão. O caráter rítmico é incontestàvelmente relacionado a tema e assunto; não se podem escrever peças em forma de sonêto, nem poderia atingir o verso branco a elegância, a concisão ou a eloqüência musical dos sonetos. Descobriu-se no verso branco qualidades admiráveis como um modo de fala e diálogo em verso porque êle se aproxima dos ritmos de fala normais da língua inglêsa, sendo ao mesmo tempo passível de fácil modulação e intensificações de expressão. O alexandrino, como verso dramático, desenvolveu-se claramente em relação ao caráter da língua francesa bem como aos traços psicológicos dos próprios franceses. A forma do sonêto de PETRARCA, que era profundamente adaptada à língua e ao espírito italianos, foi dada como pouco apropriada ao inglês e teve, conseqüentemente, de ser alterada. Tais exemplos demonstram bastante que mesmo tais unidades aparentemente atômicas de forma ainda têm relações com motivações expressivas características, psicológica e culturalmente influenciadas. Elas aparecem, é claro, como inovações, como inspiração de algum poeta individual à qual mais tarde reagem, aceitando-a, outros poetas. Tais inovações podem ser encaradas sob vários aspectos como intuições válidas para outros. O inovador descobre e traz à luz uma forma com possibilidades expressivas. Ela é desenvolvida por outros até que, gradativamente, e à medida que tôdas as suas muitas aplicações se tornam aparentes, fica revelado seu verdadeiro caráter: ela constitui uma fórmula expressiva geral, passível de larga aplicação em contextos particulares e capazes de permanecer por longos períodos de tempo. Sua notação na prosódia não é uma tentativa de se fixar rìgidamente seu caráter, mas apenas o de sistematizar aproximadamente para o ouvido e a visão um denominador comum, um processo que é útil e que só engana aos pedantes. A história da arte, da música e da poesia mostra-nos muitos exemplos dêsse tipo de concepção fértil na qual existe uma interinfluência entre uma experiência geral de uma idéia "formal" e o artista que a usa. E sabemos que o grande gênio, como SHAKESPEARE, BACH ou MOZART, manifesta-se muitas vêzes ainda mais na elaboração do que na criação. Disse MOZART que um homem não pode fazer tudo. Os poetas e os artistas muitas vêzes trabalham com um ideal abstrato em mente, mas invariàvelmente também com um sentido da forma exeqüível, da expressividade potencial a ser alcançada quando o ideal abstrato é realizado na nova obra, que é a forma individualizada.[2]

Observamos assim dois importantes agrupamentos comumente chamados "espécies" e "formas", e o que ora perguntamos é: Como se situam êsses dois agrupamentos em relação um ao outro?

A resposta é que cada têrmo denota um aspecto importante da obra poética, mas é insuficientemente preciso quando a vemos como um todo. A espécie indica mais claramente a motivação expressiva, a forma estética exterior. Tragédia sugere um certo tipo de estória ou situação, com seus sentimentos adequados; e sabemos que, seja no drama ou no romance, em verso ou prosa, ela terá de usar uma imagística figurativa, pessoas e ações, e assim por diante. Por outro lado, sabemos que um sonêto terá determinado movimento de pensamento, e intensidade de emoção, determinado contraponto de argumentação e emoção. Uma ode, sabemos de antemão, será uma invocação ou celebração, e necessitará de um esquema um tanto elaborado de ritmo para apoiar emoções grandiosas ou sublimes ou graves. Tais implicações em cada uma dessas coisas é um tributo ao senso de que um poema é uma unidade de conteúdo e forma, de tema e expressão de emoção e imagística, e explica também o intercâmbio impreciso dos dois têrmos, como odes ou sonetos são indiscriminadamente chamados de espécies ou de formas. Mas, porque são apenas parciais, ambas as palavras e as classificações denotam falta em precisão estética. Elas retêm determinadas ênfases, permanecendo cada uma em seu próprio lado do território no qual deveriam encontrar-se e fundir-se.

Que fique bem claro que são os têrmos, e não as obras poéticas, que são inadequados. Cada um oferece só um modo de classificação, de modo que cada um, por si, é irreal por ser apenas parcial. Uma tragédia tem de ter uma forma cuja definição não foi esgotada com o têrmo: um sonêto tem de ter uma substância da qual o esquema formal não exprime a idéia precisa. A realidade estética — o drama trágico, o sonêto shakespeariano, a novela picaresca — é tanto espécie quanto forma, e para usar uma linguagem precisa que não separe analìticamente aquilo que sentimos e sabemos ser uma unidade, podemos apenas chamá-los de tipos de poesia ou de arte literária; ou, mais exatamente e ao preço de usarmos uma expressão canhestra, tipos estruturais de imagística-dentro-da-linguagem.

Parece quase que simples demais dizer que o tipo estèticamente genuíno é o *drama trágico*, o *romance idílico*, a *sátira em verso*, o *poema pastoral* e assim por diante; no entanto, o caso é precisamente êsse, pela simples razão de que tais têrmos repousam sôbre a conjunção dos dois aspectos essenciais da arte, o *motivo expressivo* junto à *imagística*. A comédia, se aplicável a qualquer arte ou forma, indica apenas um motivo expressivo; o verso, o dístico, o verso branco, etc., indicam apenas vários aspectos parciais da imagística. São insuficientes como conceitos de uma estrutura total. Porém as obras que demonstram tanto um motivo expressivo quanto uma imagística similares, ou, em outras palavras, uma origem relacionada na experiência geral ou emoção e uma forma relacionada de revivência, demonstram a cristalização de um tipo verdadeiro. Não estamos mais aqui iludidos por pseudo-espécies que pairam incertamente entre classificações descritivas; são autênticos tipos característicos de estruturas expressivas.[3]

A essas considerações somamos influências históricas e sociais que são sempre atuantes e contribuem com aspectos decisivos nas formas de arte e literatura. A poesia é sempre um produto da experiência e da imaginação, de vida presente ampliada e generalizada para além do presente; e por "vida presente" queremos dizer a conscientização e sensibilidade de um escritor ou grupo de escritores formados por e ativos em uma situação histórica particular. Cada escritor, conquanto dizendo alguma coisa que transcende seu tempo, tem de usar têrmos inseparáveis dêle. Sua visão é parte de seu ser histórico e de sua experiência de vida e de tempo, inclusive a cultura de sua época; e seu próprio meio de expressão, sua linguagem, não pode, tampouco, deixar de existir numa fase histórica particular. Falar a linguagem e oferecer a visão de épocas passadas é imitação e contrafação, enquanto a linguagem do futuro só chega com o próprio futuro. Quando um escritor é chamado de profeta, isso quer dizer que o público em geral ainda está vivendo no passado, mas que aos poucos vai despertando para o presente já sentido pelo "profeta". Seu presente ainda é o futuro dos outros, o presente dêstes já é o seu passado.

Donde o serem os tipos poéticos vistos com a menor ambigüidade dentro de sua limitação e modulação históricas. É possível observar durante certo tempo a necessidade de um determinado tipo de expressividade, como por exemplo a ode pindárica, o drama elisabetano, o sonêto italiano da época de PETRARCA, a balada, várias formas européias de romance nos séculos XVIII e XIX; e tal necessidade descobre um tipo de estrutura, de imagística-dentro-da-linguagem, que, adaptada a seu objetivo, se torna o veículo da sua expressão. O tipo aparece freqüentemente porque a necessidade é sentida de forma aproximadamente semelhante por muitas pessoas, primeiro um poeta, depois outros, e por um público pronto a reagir e até mesmo a cooperar; e a fórmula típica, atendendo à necessidade, mantém uma certa identidade por entre inevitáveis variações de sua aplicação individual. E naturalmente o florescimento e a decadência, o renascimento e o total desaparecimento dos tipos poéticos seguem-se a mudanças da vida social e da cultura, das quais são expressão sintomática.

As epopéias alegóricas da Idade Média desapareceram com as experiências e condições comunitárias que constituíam seu meio ambiente. O mais esplêndido florescimento do sonêto deu-se na Renascença sob certas condições de educação polida e cultura aristocrática, e os sonetos de épocas mais tardias não têm jamais, por melhores que sejam, ar tão natural nem exibem facilidade e postura tão excepcionais na composição e no ritmo. Êsses são apenas dois exemplos, simples e óbvios, de processos que têm por vêzes resultados os mais complexos. O estudo dêsses esquemas de convenção social como influências propiciadoras das formas literárias é o tema de uma verdadeira sociologia da literatura. Por verdadeira quero dizer amplamente baseada em todos os processos de pensamento e de cultura social e não apenas atada a alguma doutrina estreita do tipo marxista. Tanto os grupos sociais grandes quanto os pequenos, tanto os nacionais quanto os internacionais, contribuem para a configuração dos tipos literários. De início existe a espécie de reação quase universal que vemos no drama, forma conhecida em larga variedade de culturas humanas através da história; ou na necessidade profundamente romântica, sempre a renascer, da poesia do ditirambo e do hino. Depois as influências operam dentro das sociedades raciais ou nacionais, como pode ser observado em formas que resultam claramente de um gênio nacional ou de sua língua. Os mais simples exemplos são os de métrica — já mencionados — peculiarmente adaptada a línguas várias: o dístico clássico, a *terza rima* de DANTE, o verso branco inglês, o alexandrino francês, e assim por diante, nenhum dos quais é fàcilmente transplantado; ou podemos contrastar a forma dramática elisabetana com a do classicismo francês. E, finalmente, temos formas ligadas a grupos sociais bastante restritos, como foi o caso do público do teatro da Restauração na Inglaterra.

É preciso distinguir, é claro, o tempo de vida que tem um tipo do ponto-de-vista criador e aquêle em que pode ser apreciado, que é muito mais longo. A estrutura dessa apreciação, porém, é extremamente complexa, e muitos fatôres obscurecem o verdadeiro grau de "datação". A simpatia imaginativa, tanto por si quanto quando auxiliada pelo conhecimento, permite-nos ampliar nossa compreensão das formas literárias, assim como da história e de culturas extremamente diversas. Mas é certo que todos os espécimes históricos de uma forma aos poucos vão morrendo, à medida que as ligações sociais e psicológicas com as circunstâncias originais se vão tornando mais tênues. Não ouvimos mais as epopéias de HOMERO como o faziam os gregos, ou as peças históricas de SHAKESPEARE como os elisabetanos, como não ouvimos o *Fausto* de GOETHE com os ouvidos de HUMBOLDT ou SCHLEGEL. Isto se enquadra com o que acontece com tôdas as obras de arte, a despeito de espécie ou forma típica. Tornam-se rarefeitas, recebendo cada geração uma abstração do original, sua beleza possìvelmente ainda comovente, porém parcial e atenuada. Quando obras ou autores repentinamente tomam nova vida — o que normalmente se deve à recorrência de problemas semelhantes de gôsto — não chegam a se recuperar sem contaminação seu caráter primitivo; são de certa forma traduzidos de um contexto original para outro, como bem pode ser o caso de DONNE e HÖLDERLIN nas últimas décadas, muito embora êstes sejam apenas exemplos particularmente vívidos de um processo onipresente.

Nossa teoria de arte e nossos princípios de imagística permitem-nos então substituir uma teoria estática de espécies e formas convencionais por uma teoria dinâmica de estruturas poéticas típicas ou, mais singelamente, de tipos literários. Abandonamos a idéia de "formas" permanentes e universais, concebendo, em vez, estabilizações temporárias de esquemas estéticos que correspondem a fôrças expressivas, tôdas as obras e formas sendo cristalizações dentro de um processo constantemente dinâmico. Um tipo dado nasce, por intermédio do gênio, em relação a certas circunstâncias humanas e de cultura social. Êle é desenvolvido e variado por uma sucessão de escritores, encontra um público receptivo, e depois declina, repentina ou gradativamente, à medida que a mudança histórica torna necessárias outras formas. Por vêzes, ela revive, porém nunca sem ser adaptada à nova situação; o épico ressurge, porém não na forma homérica.

iii. TIPO, VARIANTE E IDIOSSINCRASIA

O ponto-de-vista aqui adotado dá margem à existência de uma significação estética nas formas típicas sem por outro lado sugerir que o tipo e o caráter individual sejam mútuamente excludentes. Parte do sentido — o sentido expressivo — de uma peça reside em ser ela uma peça e não um romance; o de um sonêto, justamente o de ser um sonêto e não uma ode. Os tipos de forma são adaptados pela interação conjunta da natureza, psicologia e tradição artística, a determinados assuntos e temas, de modo que a experiência geral e repetida que existe por trás de uma forma contribui para a significação de cada exemplo individual da mesma. Entretanto, cada obra é uma variante individual, e a relação entre obras particulares e seu "tipo" é sempre sutil. O drama nos fala em SHAKESPEARE, SCHILLER, GRILLPARZER e IBSEN, porém em cada um de forma diversa, com inflexão particular.

Já que nossa concepção de "tipos", ligada como é à expressividade e ao ritual natural, não é simples questão de classificação, não dizemos que tôdas as obras tenham necessàriamente de pertencer a êste ou aquêle tipo, a não ser por situar-se sob um dos amplíssimos rótulos de narrativa, canto ou meditação. Numerosíssimas obras literárias são idiossincrásicas, com sua individualidade a residir não na variação de um tipo, mas em verdadeira exclusividade; são alheias aos tipos. É mesmo possível que a maioria daquilo a que chamamos de "poemas" se enquadrem aí; o aspecto de verso é suficiente para classificá-los de uma maneira vaga, e fora isso temos consciência de uma multidão de temas, estilos e formas métricas entre os quais os tipos bem definidos são raros. O uso moderno quotidiano faz que o têrmo "poesia lírica" seja aplicável a quase tôda poesia que não seja narrativa ou dramática, de modo que nos sentimos pouco à vontade a respeito do que possa realmente significar "lírico", já que as obras verdadeiramente líricas são relativamente raras. A maior parte dos poemas, especialmente hoje em dia, é uma mistura muito variável de pensamento e lirismo, de meditação e canto, de filosofia e música. São enunciados sôbre alguma fase de uma conscientização emocional, e de forma altamente idiossincrásica.

O mesmo pode ser dito do romance neste século. Já foi dito um número de vêzes suficiente que esta é a forma mais representativa da era moderna, porém tal convicção — que afinal de contas pressupõe alguma concepção de sua "forma" — não tem impedido que haja uma confusão cada vez maior a respeito do que em verdade o romance seja ou faça. GOE-

THE ainda falava do romance como um híbrido num sentido que hoje nos parece muito estranho. Julgava-o êle apenas meio inserido na esfera da arte, com o elemento de "relato" em prosa a impedir a plena representação imaginativa alcançada pela poesia épica e pelo drama. O romance do século XX sem dúvida resiste a tais críticas: mas se se tornou mais defensável do ponto-de-vista formal nem por isso deixa de exibir uma enorme variedade de formas. Mas a proeminência de tal idiossincrasia dificilmente pode surpreender-nos. Sendo a época de hoje notável pela ausência de fés e filosofias poderosas (o que é inteiramente diverso de ideologias), a tendência da literatura mais criadora não pode ser a de julgar ou interpretar o homem segundo determinado critério, mas a de explorar a "experiência". E a gama de experiências e visões que a narrativa pode compreender é tão extensa quanto a própria vida, e mostrar um trecho ou um aspecto desta, com seu colorido mais eficaz, é determinar uma forma, ou isolar uma imagem que se adapte àquele objetivo particular e a nenhum outro mais. Uma época sofisticada como a nossa, na qual a satisfação extrema de ideais individuais é buscada e permitida, e na qual conseqüentemente a tolerância do gôsto é tremendamente ampliada, encoraja a idiossincrasia.

Em conexão com a idiossincrasia, devemos distinguir entre a originalidade autêntica e o fracasso no uso adequado de uma forma. As peças de BYRON são um bom exemplo dêste último caso. Êle era um tanto altivo em relação ao teatro, e suas peças refletem essa atitude; elas contêm alguns elementos dramáticos positivos, mas fica claro que êle se satisfazia com um meio-têrmo, sendo por demais orgulhoso para estudar o meio de expressão como devera.

As estranhas novelas de MISS COMPTON BURNETT, por outro lado, são por demais originais para que as possamos descrever como concessões de uma forma convencional. Nem são elas tampouco produtos híbridos de romance e drama, como sugeriu a alguns uma análise superficial de seu diálogo. Seu diálogo, longe de ser a fala caracterizada do drama, é uma autêntica criação dentro da estrutura mais elástica da narrativa. Ao incorporar numa fala aparentemente contínua duas coisas diversas — o que é realmente dito e o que é apenas pensado — sua obra tem analogias com os aspectos combinados da pintura de PICASSO. Como tal, ela é uma invenção profundamente original, ao mesmo tempo formal e expressiva, uma técnica maravilhosamente econômica e fértil de se representar simultâneamente a superfície de uma conversa e uma infra-estrutura de paixões secretas e eternamente vigilantes.

Ao lado da idiossincrasia podemos notar também algumas formas híbridas ou intermediárias, com o que não desejo referir-me a qualquer mistura vaga de espécies e tons, mas a formas que fazem uso de dois ou mais tipos autênticos tais como definidos acima. Os monólogos de BROWNING em *Homens* e *Mulheres* e *Dramatis Personae* são bom exemplo. Sendo monólogos, e portanto ficando aquém do drama pròpriamente dito, não deixam por isso de indicar situações potencialmente dramáticas, sendo, por conseqüência, mais do que obras líricas. Em têrmos de sua estrutura de imagens diríamos que a voz convencional da primeira pessoa está nelas um tanto deslocada, e que encontramos também uma imagística dramática incipiente, com uma "pessoa" ou "personagem" projetado, falando de uma situação em tôrno do eixo de um possível desenvolvimento dramático. A forma parte, assim, para duas direções. O famoso poema da juventude de GOETHE, *Prometeu*, é dessa espécie. Incluído em tôdas as antologias "líricas", foi concebido como um monólogo de uma peça nunca escrita, sendo nêle condensados em uma expressão geral de desafio cósmico vários elementos do drama prometéico.

Podemos também usar nossa teoria de imagística para esclarecer o problema de estilo naqueles escritos que não são "criadores" no sentido estrito da palavra, mas que a imaginação enriquece com várias qualidades. Ninguém precisa ser lembrado das muitas obras de Filosofia, Ciência, Teologia, Política, História, etc., às quais é atribuída uma excelência literária independente de sua importância de especialização. E a possibilidade do nascimento da "literatura" de uma atividade primordialmente não-literária tem sido usada como um dos argumentos contra as teorias clássicas ou tradicionais de gênero e forma. De nosso ponto-de-vista, tais escritos, em seu aspecto artístico, representam modos de idiossincrasia; pois nosso argumento tem sido justamente o de que é a encarnação de uma imagística na linguagem que cria uma forma estética, e que isso produz um sem-número de formas diversas dentre as quais podemos observar, de tempos em tempos, certos esquemas "típicos" permanentes. O primeiro objetivo do escrito acadêmico ou filosófico não é a expressão, mas a erudição, e a passagem de uma para outra é crucial. O que empresta, porém, a tal obra uma qualidade literária nasce parcialmente de uma concepção e uma linguagem brilhantes e imaginativas, e parcialmente de uma conjunção de paixão e têmpera pessoal, que a torna, nessa mesma medida, expressiva além de erudita. Como disse BUFFON numa frase famosa quase sempre citada em forma truncada, o conteúdo de conhecimento existe fora do homem, é dêle dissociável, porém *le style est l'homme même*.

Finalmente devemos notar que a idiossincrasia ocorre também nos autores excêntricos cujos podêres de imaginação escapam a seu contrôle, ou pelo menos não são contrabalançados por outras qualidades intelectuais e disciplinadas. Opiniões esdrúxulas ou fracas são muitas vêzes apresentadas com estilo e imaginação, às vêzes em autores que parecem ser realmente vítimas de aberrações, às vêzes nas obras menores de bons autores. O problema ocorre também em casos nos quais simplesmente discordamos das atitudes de um autor, embora admirando seu estilo; na verdade êste é o caso mais freqüente, e estende-se também ao problema de convicções e de poesia. Pois ao avaliar qualquer autor ao qual atribuímos certa posição literária temos de reconhecer-lhe alguma espécie de poder e qualidade, já que de outro modo nem o levaríamos em consideração. Encontramo-nos muitas vêzes no estranho estado de admirarmos a imaginação de um autor ao mesmo tempo em que rejeitamos suas opiniões e convicções.

O conflito, no caso, existe entre uma disposição vital, que se expressa no estilo, e a razão, que é uma verdade generalizada, já que tôda opinião constitui uma tentativa de generalizar uma verdade. Nesse sentido todo escrito que alcança um estilo é "verdadeiro", já que a verdade inerente ao ser vivo em virtude da própria vida é também válida para a imagem. Êsse mesmo escrito, porém, não será necessàriamente "verdadeiro" como razão ou como verdade generalizada. A pessoa e a imagem são individuais, mas a razão é geral.

Larga quantidade de prosa exibe tal conflito. A originalidade da mente manifesta-se muitas vêzes na capacidade de enunciar verdades gerais, que podem é claro ser veementemente negadas antes de chegarem a ser aceitas. Porém ela pode manifestar-se também apenas em energia, vigor e autoconfiança. A originalidade, neste sentido, é uma espécie de caráter ou de asseveração da fôrça de vontade a tomar a forma de literatura. Constitui ela freqüente atributo dos políticos, e longe de demonstrar um sentido equilibrado de verdade humana geral pode muitas vêzes ser apenas caprichosa e egoísta. O que não a impede de produzir discursos.

O fenômeno manifesta-se também na crítica e na estética, muito particularmente quando escritores criadores expressam seus pontos-de-vista. Todo mundo conhece a deformação característica das declarações dos artistas, que são quase sempre justificativas do que fazem. A crítica ou a estética de um poeta são aspectos de sua poesia, sendo parte do conjunto de seu idioma pessoal. A natureza de sua visão determina a natureza de suas teorias, que, conseqüentemente, compartilham a "verdade" da primeira, no sentido acima descrito. Por essa mesma razão, as declarações de um poeta têm uma nítida autoridade, e são incontestáveis. Sente-se, por trás de suas asseverações, tôda a fôrça de sua mente e vitalidade, do pensamento complexamente ligado à paixão, da visão dentro da vida a imbuir-lhe as opiniões de uma fôrça que as separam do debate normal e as tornam maiores do que simples opiniões. Mas, apesar de todo o seu poderio individual, elas não expressam necessàriamente verdades universalmente aplicáveis; em têrmos filosóficos, elas não passam de uma opinião entre muitas.

O mesmo conflito entre a expressão e a verdade geral é sentido na crítica de arte. Há críticos que são cheios de opiniões e que escrevem brilhante ou divertidamente, enquanto por outro lado uma certa falta de brilho está muitas vêzes presente numa crítica séria, sensível e consciencіosa. As obras acadêmicas que colocam a "verdade" em primeiro lugar são colocadas de lado, respeitadas, mas não necessàriamente lidas. Os melhores críticos tratam a literatura e a arte como os poetas tratam a vida. Êles reagem com imaginação e descrevem o que vêem, sentem e pensam. São sensíveis na medida em que sua imaginação consegue trabalhar desta maneira bastante especializada, e persuasivos em proporção à sua capacidade de definir uma reação compartilhada por outros e de fazer sua linguagem refletir o que suas imaginações lhes revelam. A energia de suas mentes expressa-se assim numa imagística pessoal, porém sem preconceitos a respeito de seu assunto ou de julgamentos geralmente aceitáveis; donde o ser a crítica por vêzes chamada de "arte" e por outras chamada um ramo de Filosofia.

IV. CONCLUSÃO

Êste capítulo informou-nos das implicações da teoria de imagística nas várias artes e formas de arte. Podemos agora aceitar a idéia de um tipo de estrutura — como por exemplo o drama — que tem certa significação como forma a qual é somada ao que qualquer autor dramático queira dizer com ela. Devemos encará-la como um esquema típico de imagística e linguagem que exibe intertessitura característica que a diferencia das outras formas e que é relacionada às necessidades expressivas. Mas observamos também que segundo o mesmo princípio são possíveis e inevitáveis muitas variações dentro da espécie, cada uma delas evidenciando seu próprio equilíbrio delicado entre o tipo e a idiossincrasia. Igualmente indissociável do problema central é a relação entre as diferentes espécies de imagística num dado tipo de intertessitura, que no caso do drama é formada por uma fusão da fala, do gesto e da cena. É essa fusão que devemos, daqui por diante, estudar mais detalhadamente, quando veremos que poderosa ajuda teremos por haver estabelecido o princípio da imagem e sua função. Pois privados dessa única idéia básica torna-se muito difícil compreender relações sutis entre coisas como o ritmo e os sentidos lógicos, o verso e a interpretação do ator, o diálogo e a *mise-en-scène*, e tôdas as outras combinações características da arte e da poesia. Pois tôdas as imagens relacionam-se à natureza, e sua fusão, que reflete a complexidade orgânica da natureza, é em si natural, como dissemos acima, dando o exemplo do grito de aviso e do gesto. As imagens, que repousam na apreensão sensorial, fundem-se naturalmente, e são opostas ao caráter analítico do sentido verbal. E, no entanto, a linguagem — mesmo a linguagem proposicional — pode ser usada, como vimos acima, de modo a explorar a imagística que encarna, tornando-se assim assimilável a outros sistemas de significação de imagem. Examinando sucessivamente a imagem, a metáfora, as imagens-fórmulas expressivas, o funcionamento das imagens, as imagens em relação aos significados verbais, e a idéia de que as imagens se fundem em esquemas característicos formando tipos de expressão literária, estabelecemos — por meio de uma teoria experimental de arte e poesia — as fundações para uma teoria do drama que possa fazer justiça à sua variedade e esclarecer os meios pelos quais êle alcança estilo e efeito poético.

Antes, porém, de encarar diretamente o problema do drama, pretendo examinar mais detalhadamente as relações entre a poesia e a música, e elucidar um pouco mais alguns aspectos até aqui apenas mencionados dos significados pré-verbais. O problema da música e poesia tem tido a maior importância desde o movimento simbolista, responsável pela evolução de uma idéia particularmente rarefeita de poesia que afetou nas últimas décadas as noções gerais do "poético" tanto no drama quanto em outras formas literárias.

CAPÍTULO IX

Música e Poesia

1. DEFINIÇÃO DO PROBLEMA

HÁ TRÊS razões para introduzirmos êste assunto neste ponto de nossa argumentação. A primeira é a de assim têrmos oportunidade de explorar uma forma importante de interpenetração entre sistemas de imagística que nos esclarecerá um pouco mais a idéia de intertessituras. Segunda, a de abordar êle aspectos da poesia que são da maior relevância para o drama, no qual a voz e seu jôgo expressivo têm papel tão importante. E, terceira, a de ter tido essa relação entre a poesia e a música grandes conseqüências desde a introdução de novos ideais e técnicas pelos poetas simbolistas, sendo a música cada vez mais encarada como uma forma ideal e usada pràticamente como um critério de arte.

Tem havido, através da história, muitas espécies de alianças entre a música e a poesia. A poesia épica foi originàriamente declamada com acompanhamento instrumental. A poesia coral do drama grego era intimamente ligada à dança e à música. Poetas nas mais variadas épocas e comunidades têm composto versos líricos cantados ao som do alaúde ou de outros instrumentos. Os últimos séculos produziram exemplos ainda mais complexos de formas artísticas elaboradas do jôgo entre a música e a poesia: missas, motetes e madrigais da era de PALESTRINA, as cantatas da época de BACH, a ópera desde o século XVII, bem como formas menores como a *masque* inglêsa do século XVII ou o *Singspiel* alemão de um pouco mais tarde. Todos êsses exemplos mostram-nos relações diversas entre a música e a linguagem, cada um dos quais só podendo ser configurado e definido por uma alteração dos elementos da dupla. A música de uma ópera é diversa da de um madrigal; a linguagem poética de uma cantata é diversa da de uma canção. Há um processo de assimilação mútua, por vêzes maior, por vêzes menor, que deixa a ambos os elementos incapazes de valer por si sós.

E existe ainda outra relação entre poesia e música que não foi indicada por nenhuma das formas mencionadas. É a que não consiste em qualquer ligação entre as duas artes, mas na aproximação da própria poesia à expressão musical. Às vêzes, como é o caso dos poemas líricos que expressam emoções, certas qualidades levam o poema ao próprio limiar da música, àquele ponto no qual temos consciência de estados de alma ou "sentimentos" (como dizemos singelamente, significando em verdade um complexo esquema de emoções, sentimentos e sensibilidade) totalmente independente do pensamento. No entanto, o poema continua a ser uma coisa feita de palavras e das idéias e imagens evocadas por elas. Êle não chega até a música pròpriamente dita, aos instrumentos, à harmonia e à melodia, ou à colaboração com estas. Tal a relação que desejamos analisar agora em maior detalhe. O que queremos dizer quando dizemos que a poesia é "musical", quando nos tempos modernos ela é simplesmente lida em particular, ou — no máximo — dita sem acompanhamento "musical"?

Alguns dos significados da poesia são muito semelhantes aos da música. Ambos utilizam ritmo e aspectos acústicos, o que inclui o som produzido pelas inflexões da voz e todos os recursos vocais do verso como a assonância, a rima e o jôgo das vogais. Isto nos dá o mais simples e elementar intercâmbio com a música. A zona limítrofe de poesia e música pode ser vista onde a leitura de um poema lírico parece estar a ponto de transformar-se em canção; ou no recitativo em que o significado das palavras prevalece sôbre a melodia. O próprio estilo do *Lied* varia, é claro. A ênfase vem por vêzes num estado de espírito geral, com as próprias palavras ficando vagas e apenas meio musicalizadas, enquanto em HUGO WOLF, por exemplo, um componente dramático faz que as palavras e a música se transformem em parceiros em pé de igualdade. Assim, muito embora um poema lido e uma canção cantada sejam dois fenômenos diversos, existe entre êles um elemento comum.

No que concerne a isso, o papel da voz é importante e exige um rápido comentário.

ii. O PAPEL DA VOZ. IMAGÍSTICA VOCAL

A maior parte dos debates sôbre a música da poesia parece pressupor tàcitamente que a música está na linguagem, o que é um êrro. A música reside na voz, com a linguagem — tomada como um fenômeno falado — a proporcionar certas condições dentro das quais a voz opera. É essencial salientar o fato de que a voz, sendo o órgão natural do sentimento, tem sua própria expressividade puramente auditiva, coisa que podemos observar em situações emocionais simples. Gritamos de alegria, de prazer ou de dor, dando a cada caso entonação diversa. Murmuramos de contentamento, rosnamos, uivamos e ronronamos, como muito bem o sabem os escritores de aventuras policiais. A fala recebe o significado desejado das inflexões adequadas da voz; deliberadamente coordenamos nossa voz com o que desejamos dizer. A simples frase "Você vai" pode ser uma declaração, uma pergunta ou uma ordem, segundo a maneira pela qual fôr dita. Além do mais, efeitos especiais de significação podem ser atingidos por uma perturbação calculada da coordenação vocal normal. Por exemplo, a ironia, o sarcasmo e a caçoada dependem de um tom de voz que vai contra o significado literal das palavras. Trata-se de espécies de significado que nascem de uma sutil inadequação de duas técnicas de expressão que normalmente caminham lado a lado. E que seriam impossíveis sem a expressividade independente da própria voz. Pelas mesmas razões o ser uma língua musical, ou não, depende de como ela é falada. O alemão muitas vêzes considerado como "antimusical" torna-se musical quando falado por uma voz musical, enquanto por outro lado o italiano, sempre louvado por sua "musicalidade", pode tornar-se duro se fôr duramente falado. Qualquer língua, como tal, oferece em sua estrutura fonética tôda uma gama de expressividade musical potencial, coisa que os poetas estudam em relação a uma voz musical ideal.

A música da poesia, assim, depende, em seus aspectos auditivos ou fônicos, não da linguagem, mas da voz-na-linguagem. É a voz musical que cria tanto o tom quanto a gama, a qualidade e a variedade do tom, bem como todos os tipos de expressão indicados na música pelos têrmos convencionais como *amabile, affetuoso, furioso, allegramente, con tenerezza, impetuoso, nobilmente,* etc., igualmente aplicáveis à leitura da poesia. As imagens sonoras das palavras só ficam realizadas quando unidas às inflexões dessa voz. A voz então fornece uma imagística sonora apoiadora cuja fusão corrobora os esquemas de palavras e suas evocações. Ela é de fato, paralelamente à mímica e ao gesto, mais uma imagística de apoio para a fala. Em outras palavras, a música da voz já é expressiva por si só, e a boa leitura é aquela em que essa música quase-independente é adequadamente correlacionada às palavras, aos ritmos e aos sentidos do poema. Uma leitura será menos que musical, menos que poética, se às palavras só fôr dada a expressividade devida à prosa. Será por demais musical se a voz inundar o poema com seu próprio esquema musical mesmo onde êste não fôr adequado. Seria absurdo, por exemplo, tornar musical um epigrama, por mais decisivo que seja seu ritmo ou por mais fluente que seja seu som.

A relação da música vocal com os sentimentos é a mesma no que diz respeito à poesia que no que toca à própria música. Em ambos os casos o que está envolvido é uma arte e não um comportamento espontâneo, o que significa que o "sentimento" obtido pela voz pertence, como a melodia ou o poema, a uma imagística que é idéia e não realidade. No capítulo VII, quando discutimos o lugar das emoções autênticas na experiência estética, falamos de uma sintonia real da sensibilidade e de uma simulação de sentimentos simpáticos, porém admitindo que ambos ocorrem sob o contrôle da imaginação. Quando dizemos que a voz "expressa emoção" no canto e na poesia queremos dizer que ela realiza ou completa a imagística da música ou do poema nos quais está implícita a expressão das emoções. E ao fazê-lo o cantor ou declamador alcança o estilo. Quando emoções reais excessivas engolfam o esquema da música ou do poema, o resultado é o canto ou a declamação maus ou sentimentais. É uma realidade indiscreta a invadir a imagem, um sentimentalismo primário e mal aplicado a tirar o lugar da imaginação. Quando envolvidos por um sentimento real somos prêsa do fisiológico e do psíquico que suprimem a imaginação e a conscientização estética. Quanto maior fôr sua pressão, tanto menos claros e conscientes ficamos; ficamos zangados, descontrolados, cegos e finalmente loucos de raiva. O artista, entretanto, quando cria, não está envolvido numa experiência, mas na criação de imagens da experiência. O estilo depende da habilidade do cantor ou declamador em recriar tais imagens.

As avaliações da leitura de versos sofrem muitas vêzes pela deficiência na compreensão das disposições preliminares da voz, bem como do fato de dependerem estas da operação da imaginação, da energia para criar imagens (paralelamente ao ritmo e à metáfora) a fazer funcionar do mesmo modo que êstes, como parte de uma complexa intertessitura de imagística — o todo, a unidade, que chamamos de poema. Quando um ator recita poesia lírica, por exemplo, é muito freqüente vê-lo usar a imagística sonora do verso dramático, apoiada pela empostação psicológica do estilo dramático, um êrro de cálculo que destorce o poema lírico. Por outro lado, são freqüentes as críticas ao modo pelo qual os poetas lêem poesia, particularmente quando sublinham demasiadamente o ritmo, ou quando suas modulações vocais não parecem ser suficientemente variadas. É claro que cada caso particular tem de ser analisado separadamente, porém essa crítica generalizada é, via de regra, mal informada. Àqueles cuja imaginação produz poemas não é provável que falte um sentido delicado da imaginação vocal, ou que não sejam capazes de um julgamento bastante preciso a respeito da música vocal que deve integrar suas obras. São como o compositor, em cuja interpretação musical (seja de sua própria obra ou não) percebemos comumente um toque mais íntimo e poético do que pode ser encontrado mesmo no mais sensível intérprete que não compõe. Tal qualidade no compositor deve ser ligada não apenas a uma vaga noção de "emoção profunda", mas a uma capacidade maior para transformar emoção em imagens. Há nêles uma real capacidade maior para dar corpo à imagem musical na interpretação, que se deriva da capacidade fundamental do compositor para criar imagens musicais.

iii. QUALIDADES MUSICAIS NÃO-ACÚSTICAS NA POESIA

Dêste comentário preliminar sôbre os aspectos auditivos da poesia e de sua fundamentação vocal voltamo-nos para uma observação introdutória sôbre outro aspecto do problema. O efeito musical da poesia não emana apenas dos elementos físicos e acústicos que ela compartilha com a música. Outras influências, não necessàriamente mais sutis, mas por certo mais difíceis de analisar, operam também. Aparecem elas em três pronunciamentos sôbre o assunto que se tornaram pontos cruciais do estudo da poesia e da arte. Numa famosa passagem da *Biographia Literaria*, ao usar o poema *Vênus e Adônis* de Shakespeare para exemplificar as qualidades da poesia excelente, diz Coleridge:

> No *Vênus e Adônis*, a primeira e mais óbvia excelência é a perfeita doçura da versificação, sua adequação ao assunto, e o poder exibido na variação da marcha das palavras sem jamais passar a um ritmo mais elevado ou majestoso do que o exigem os pensamentos, ou do que permitiria a propriedade na preservação da dominância de um senso melódico. Considero o prazer na riqueza e doçura do som, mesmo quando excessivo (e quando é evidentemente original e não o resultado de um mecanismo fàcilmente imitável) como altamente promissor nas composições de um jovem. O homem que não tem música em sua alma não poderá por certo ser jamais um poeta autêntico. A imagística — (mesmo quando tirada à natureza, e ainda mais quando transplantada de livros de viagens ou de obras de História Natural) —, incidentes tocantes, pensamentos, emoções pessoais ou domésticas interessantes, e com êstes a arte de sua combinação ou intertessitura na forma de um poema — tudo isto pode por esfôrço incessante ser aprendido como um ofício, por um homem talentoso que lê muito e que — como já observei anteriormente — confundiu um desejo intenso de ter uma reputação poética com o gênio natural para a poesia, que confundiu o amor do fim arbitrário com o dom de determinados meios. Mas o sentido do prazer musical, junto ao poder de produzi-lo, é um dom da imaginação; o que, juntamente com a capacidade de reduzir o múltiplo a uma unidade de efeito, e o de modificar uma série de pensamentos por meio de algum pensamento ou emoção dominante, poderá ser cultivado e aprimorado, porém nunca aprendido. É aqui que o *poeta nascitur non fit.*

O pensamento paira, aqui, entre uma referência aos efeitos musicais da poesia que são efetivamente audíveis e a analogia mais geral entre o efeito geral de um poema e da música.

A "perfeita doçura de versificação", o "prazer na riqueza e doçura do som", o "senso de dominância melódica" são fenômenos particulares para o ouvido, enquanto "o homem que não tem música na alma" e "o sentido do prazer musical" junto com "o poder de reduzir o múltiplo a uma unidade de efeito" sugerem uma comparação mais ampla, menos precisa, porém ainda mais operante. Tôda a passagem, colocada dentro do contexto de uma grande obra de crítica, mostra-nos COLERIDGE alerta a tôdas as possibilidades. No entanto, ela depende de forma surpreendente do pressuposto de que perceber o *musical* é — sem que quaisquer outras explicações sejam relevantes — indicar uma característica essencial da poesia. E é o que COLERIDGE coloca em primeiro lugar em sua enumeração das características da boa poesia, sem buscar definição mais precisa, e sem escapar à tautologia. "O sentido do prazer musical, junto ao poder de produzi-lo, é um dom da imaginação"... mas isto, afinal, diz-nos apenas que se a obra do poeta fôr musical ela também será poesia. Mas o que é a música? E o que é o musical *na* poesia? Fala êle da arte da música? É provável que não, ao menos não estritamente. Contenta-se em utilizar um sentido bastante geral de alguma relação entre o poético e a "música". Notemos que os têrmos da comparação não podem ser invertidos com o mesmo efeito, ou com a mesma sensação de que se está dizendo alguma coisa esclarecedora. Ninguém julga a música por suas aproximações com a poesia. Ninguém diz que a primeira qualidade da música deveria ser um sentido de prazer poético.

Os dois elementos justapostos insegura porém naturalmente por COLERIDGE são típicos das comparações muitas vêzes feitas entre a poesia e a música. Há sempre referência às características mais particularmente auditivas e rítmicas que imprimem maior grau de lirismo e fazem-nos dizer de certos estilos, como o de SPENSER, que são "musicais"; isso além da analogia ainda mais vaga e imponderável que não é baseada em sintomas específicos, mas numa impressão do efeito total que temos dificuldade em definir, mas à qual somos claramente sensíveis. Quanto mais examinamos o problema mais constatamos que a verdadeira confusão fônica com a música pròpriamente dita (com a canção, por exemplo) é apenas um aspecto parcial da musicalidade da poesia. Tal elemento sugere uma aproximação inicial com a música, mas não pode evitar

— mesmo quando o tenta — que nossa atenção seja chamada para os limites dessa aproximação. Alguns aspectos gerais da arte, por outro lado, sugerem relações menos óbvias na superfície, porém com resultados mais profundamente percebidos.

A fôrça da analogia geral com a música teve sua melhor enunciação no famoso trecho de PATER sôbre a relação das artes com a música:

> "Tôda arte aspira sempre à condição da música. Pois embora em outras espécies de arte seja possível distinguir o conteúdo da forma, e a compreensão seja sempre capaz de fazer tal distinção, a obliteração dela tem sido sempre o constante esfôrço da arte. Que o mero assunto de um poema, por exemplo, que seu assunto, isto é, os incidentes ou situações, o mero assunto de um quadro, as circunstâncias reais de um acontecimento ou a topografia real de uma paisagem, não sejam nada sem a forma, sem o espírito, sem o tratamento, e que esta forma, êste tratamento, se tornem um fim em si, permeando tôdas as partes do assunto, eis o que a arte busca constantemente, e alcança, às vêzes mais, às vêzes menos.

Tais palavras, dentro do contexto do ensaio sôbre *A Escola de Giorgione*, expressa uma convicção persistente de que a música, mais do que qualquer outra arte, oblitera a distinção entre a forma e o conteúdo; e já que nossa sensibilidade nos diz que o valor específico da obra de arte reside em apresentar seu assunto de tal modo permeado de um objetivo expressivo que êle se torne um enunciado único e peculiar sôbre emoções e sensibilidade, impossível de ser traduzido em qualquer outros têrmos, então não há dúvida de que a música tem de ser elevada ao primeiro plano. PATER captou aqui a mais misteriosa característica da arte *quando ela é perfeita*, e êle crê que a música a exibe em sua forma mais pura. Trata-se de uma idéia extremamente importante porque usa a música como um critério simbólico da perfeita obliqüidade da arte, o *aspecto não-figurativo* de sua expressividade.

Finalmente, uma passagem de VALÉRY depõe sôbre o ponto-de-vista simbolista:

> Ce qui fut baptisé le *Symbolisme* se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de reprendre à la Musique, leur bien. Le secret de ce mouvement n'est pas autre. L'obscurité, les étrangetés, qui lui furent tant reprochées; l'apparence de relations

> trop intimes avec les littératures anglaise, slave, ou germanique; les désordres syntaxiques, les rythmes irréguliers, les curiosités du vocabulaire, les figures continuelles, ... tout se déduit facilement sitôt que le principe est reconnu ... Mais nous étions nourris de musique, et nos têtes littéraires ne rêvaient que de tirer du langage presque les mêmes effets que les causes purement sonores produisaient sur nos êtres nerveux. (Avant-propos, *Varieté.*)

Para a nossa argumentação é interessante notar que as observações de VALÉRY, embora claras e precisas no que diz respeito à intenção geral do estilo simbolista, exibe a mesma espécie de falta de clareza que notamos na passagem de COLERIDGE. "Et nos têtes littéraires ne rêvaient que de tirer du langage *presque les mêmes effets* que *les causes purement sonores* produisaient sur nos êtres nerveux." Isto não diz apenas que a linguagem deve buscar efeitos musicais. O pensamento não é tão rìgidamente preciso assim. A expressão "presque les mêmes effets" sugere alguma coisa um pouco aquém disso, mas ao mesmo tempo alguma coisa a mais. VALÉRY refere-se ao som das palavras, mas parece também deixar a porta aberta a alguns efeitos que, sem serem fônicos no sentido estrito da palavra, seriam também, apesar disso, "musicais" de algum modo. A referência à grande variedade do estilo simbolista reforça essa vagueza.

Êsses três documentos cobrem o século XIX e apesar de contribuírem para uma idéia geral da poesia também ilustram uma de suas fases históricas. Distinguindo-os, podemos dizer que o de COLERIDGE define a presença de alguma coisa musical na poesia em geral, em sua condição "normal", sendo o têrmo normal usado para indicar todos os seus vários tipos. Não se trata de uma música real ou ortodoxa, no sentido da própria arte musical, mas de uma condição na tessitura da poesia que garante uma expressividade emocional mais intensa. É o tom musical subjacente de tôda poesia.

A passagem de VALÉRY, por outro lado, revela o objetivo programático do estilo simbolista, que era o de musicalizar a poesia. Isto, porém, não constituía um processo tão simples quanto possa parecer. Um refinamento de ritmo e de imagística auditiva caracteriza o método, mas também uma exploração da maneira pela qual os símbolos em geral (objetos, natureza, imagens, palavras, etc.) podem evocar sensações e emoções, tornando-se assim um esquema de sinais que correspondem a algum estado de emoção ou sensibilidade. Analisaremos êste processo num capítulo subseqüente. Aqui basta dizer que o imediatismo de expressão alcançado por tais meios simbólicos é comparável ao da música. Dêsse modo alia-se à genuína intensificação da música auditiva e rítmica, a sutil e oblíqua música do processo simbolista.

É necessário, no entanto, ressaltar que tal musicalização da poesia teve lugar não nos interêsses da música, mas nos da poesia *pura*. E assim nasce a notável ambigüidade da relação entre a poesia e a música na prática simbolista, que tem resultado em falta de clareza na teoria e na crítica. Os simbolistas usaram a música não tanto como um objetivo para a poesia, mas como um critério de uma arte perfeita, constituída essencialmente pela criação de formas para uma experiência totalmente interior e para uma sensibilidade idealizadora. A famosa passagem de PATER, escrita no clima da poesia simbolista, relaciona-se a isto. Ela promulga uma teoria de uma arte perfeita — a conversão de todo "conteúdo" em signos de emoção e espiritualidade — com a música tida como paradigma de tal processo.

Qualquer debate claro sôbre a música e a poesia deve procurar manter a questão da qualidade musical ou intensamente lírica separada das características particulares da prática e dogma simbolistas, muito embora as duas coisas sejam relacionadas e se interpenetrem. Nas páginas que se seguem terei em mente uma distinção tríplice. Primeiro, devemos fixar a idéia da "música da poesia", que é *sui generis* e que normalmente está presente, em maior ou menor grau, em tôda poesia. A seguir, e segundo tal norma, podemos tomar algumas passagens de poesia de intensa musicalização (coisa que acontece também em qualquer estilo e qualquer período), cujas condições deverão ser observadas e definidas. E, em terceiro lugar, existe um desenvolvimento peculiar entre os estilos romântico e simbolista, no século XIX, no qual pressupostos muito particulares sôbre a poesia, ligados a crenças filosóficas e metafísicas gerais, conduzem a pontos-de-vista especiais a respeito da poesia e arte "puras" e ao culto de uma relação especial entre a poesia e a música.

Proponho-me em primeiro lugar considerar com brevidade dois ou três modos de qualidade ou efeito musical, que compreenderão tanto a mais comum imagística auditiva e rítmica quanto a menos óbvia música pelo símbolo e a metáfora, para depois passar a uma revisão mais histórica dos desenvolvimentos do século XIX.

Não é fácil, entretanto, atribuir o efeito musical a esta ou aquela causa isolada de outras nem, por outro lado, dar exemplos puros de qualquer uma delas. O ritmo, o som verbal, o jôgo da metáfora sôbre as emoções, a saturação emocional em tema e assunto, a aspiração e a nostalgia do ideal, todos êstes atuam uns sôbre os outros, enquanto nenhum dêles, por si mesmo, produz sòzinho a qualidade musical. Não existe nenhuma receita infalível, nenhuma fórmula única, para trazer a poesia para perto da música, e o processo mais fugidio de todos, o da interação entre os elementos fônicos e os não-fônicos, talvez seja de todos o mais importante. Não podemos fazer mais do que indicar certos caminhos de ênfase. Falar de "tipos" de poema musical já seria por demais dogmático, sem levar em conta o fato da intensidade musical ocorrer muito mais freqüentemente em passagens breves do que em poemas inteiros. Na melhor das hipóteses, teremos "possibilidades típicas" de intensidade musical.

iv. EFEITOS MUSICAIS BASEADOS EM IMAGÍSTICA AUDITIVA

Com que contribui o som das palavras para a qualidade musical dentro da economia total de um poema? É um assunto vasto ao qual não podemos aqui fazer justiça. Nosso objetivo é apenas o de aduzir alguns exemplos suficientes para esclarecer êsse aspecto do argumento principal.

O estilo de SPENSER oferece-nos um tipo de verso harmonioso e melífluo que insiste muito na organização do som verbal:

Lacking my loue I go from place to place,
lyke a young fawne thas late hath lost the hynd:
and seeke each where, wherelast I sawe her face,
whose ymage yet I carry fresh in mynd.
I seeke the fields with her late footing synd,
I seeke her bowre with her late presence deckt,
yet nor in field nor bowre I her can fynd:

yet field and bowre are full of her aspect.
But when myne eyes I thereunto direct,
they ydly back returne to me agayne,
and when I hope to see theyr trew obiect
I fynd myselfe but fed with fancies vayne.
Ceasse then myne eyes, to seek her selfe to see,
and let my thoughts behold her self in mee.

Sonnet LXXVIII (T — 12)

A estrofe que SPENSER usou para o *Faerie Queene* bem como a forma do sonêto dão-lhe grandes oportunidades no que diz respeito à beleza formal. São ambas esquemas rígidos caracterizados por uma certa complexidade de desenho. Convidam a uma certa elaboração da idéia que implica diversidade, porém o molde é suficientemente firme para impedir que a imaginação excitada extravase para o ornado ou o difuso. Em poucas palavras, são formas particularmente concebidas para expor exemplos delicados da arte como um esquema sensorial de unidade na diversidade, tanto do ponto-de-vista do pensamento quanto do dos ritmos e das rimas. SPENSER, entretanto, vai muito além das possibilidades mínimas, muito especialmente por seu uso de assonância e aliteração, bem como pela variedade de formas pelas quais aplica a repetição, como no caso das vogais com as quais por vêzes produz rimas internas, por outras uma espécie de persistente eco vocálico, ou no de palavras inteiras que duplicam a repetição sonora pela repetição de significação, que liga as idéias. Tal composição dispensa tanto a grande variedade de sons quanto os contrastes violentos. Êstes últimos, além do mais, que podem ser aplicados a qualquer esquema de metrificação, mantêm um sentido de tessitura bem estruturada naquelas partes da obra que não são escritas em estrofes formais.

A essas características deve ser acrescido o método negativo do evitar-se os sons ásperos, ou, ao menos, o de contrabalançar com uma hábil utilização de sons suaves os ásperos que forem inevitáveis. Um bom ouvido para o som suave conduz à melodiosidade geral. Mas tôdas essas qualidades teriam resultados menos positivos se não fôsse por uma certa fluência e abundância verbais. Há uma tendência para usar mais palavras do que seria necessário, o que produz, até certo ponto, um conflito entre a amplitude do som e a economia do sentido. Isso embota a mente em relação ao significado lógico e torna ainda mais importante (para melhor ou pior) a continuidade do som e o desenho propositado de ritmo e rima.

Não se pode entretanto obter efeitos de som marcantes ou interessantes a não ser que as idéias e as emoções se combinem ao som em doçura ou ternura generalizadas. No sonêto citado, o objetivo é alcançado por meio do tema do amor ausente e do sentimento de terno desejo. Notamos também que o mundo visual se dissipa, que tôda a tendência do poema é no sentido de fazer a emoção negar o mundo exterior e criar uma "imagem" interior da qual, no entanto, não são dados detalhes. O sentimento é tudo.

TENNYSON é outro poeta conhecido pela eufonia baseada em som e ritmo verbais, harmonias deliberadas, requintada doçura, e no efeito musical de repetições e ecos sustentados, freqüentemente ao serviço de sentimentos ternos, tristes ou nostálgicos. Alguém pode citar versos soltos ou passagens breves quase que a êsmo para ilustrar seu domínio da melodia e dos ritmos sensíveis que refletem idéias:

Faint as a climate-changing bird that flies
All night across the darkness, and at dawn
Falls on the threshold of her native land...
(T — 13)

There lies a vale in Ida, lovelier
Than all the valleys of Ionian hills...
(T — 14)

Be near me when my light is low,
When the blood creeps, and the nerves prick
And tingle; and the heart is sick,
And all the wheels of Being slow...
(T — 15)

Lo! in the middle of the wood
The folded leaf is woo'd from out the bud
With winds upon the branch, and there
Grows green and broad, and takes no care,

Sun-steep'd at noon, and in the moon
Nightly dew-fed; and turning yellow
Falls, and floats adown the air...

(T — 16)

O último exemplo ilustra de modo belíssimo a transposição de um ritmo da natureza para um ritmo de palavras. Passando, porém, dos trechos breves para poemas inteiros, o poema do qual é tirada, *Os Comedores de Lotus*, forma uma única e elaborada revelação de um vasto ritmo embalador e de estonteante seqüência de sons que criam a imagem de um eterno movimento-no-repouso ou repouso-no-movimento semelhantes à infinita música do mar. Como exemplo de um único poema breve de intenso efeito musical, podemos tomar o seguinte de *In Memoriam*:

Sweet after showers, ambrosial air,
That rollest from the gorgeous gloom
Of evening over brake and bloom
And meadow, slowly breathing bare

The round of space, and rapt below
Thró all the dewy tassell'd wood,
And shadowing down the horned flood
In ripples, fan my brows and blow

The fever from my cheek, and sigh
The full new life that feeds thy breath
Throughout my frame, till Doubt and Death,
Ill brethren, let the fancy fly

From belt to belt of crimson seas
On leagues of odour streaming far,
To where in yonder orient star
A hundred spirits whisper "Peace".

(T — 17)

Aqui as longas e ricas vogais predominantes criam um equivalente rítmico e musical da progressiva expansão do espaço para a infinidade física e emocional da última linha.

Na poesia de STEFAN GEORGE, grande amante da música no verso, podemos notar vários graus de aproximação do musical. Êle escreveu desde o início sob a influência da escola francesa contemporânea. Opondo-se ao materialismo na sociedade e ao realismo na literatura de prosa, êle evitou cuidadosamente tôdas as realidades, lógicas ou sentidos demasiadamente óbvios, todo assunto, conteúdo ou pensamento prosaico, e buscou o *Stimmung* por intermédio da metáfora, do ritmo e do som verbal. Em tôda a sua obra, mesmo em seus comentários diretos sôbre a cultura, a história, os poetas e os artistas, a religião e a ética (que contribuem sempre para a definição de suas convicções), êle mantém seus ideais, de forma que pràticamente qualquer um de seus bons poemas pode ser apresentado como exemplo do musical no verso.

Resumidamente e nos têrmos mais gerais, creio que a razão pode ser encontrada na conjunção de uma natureza imperiosamente emocional com um magistral domínio do desenho rítmico e tonal unificado. Um gera a intensidade, o outro produz uma imagística apropriada devidamente controlada. Nessas condições é alcançado o efeito característico da música, que é a emoção intensa a um tempo aprisionada e liberada por uma rígida seqüência de imagens total ou parcialmente esotéricas. Quase todos os poemas de GEORGE evidenciam o mesmo esquema de determinação formal, de gravidade de sentimento ou plenitude emocional esclarecidas por meio da beleza da composição. Dentro do ideal geral a que se propôs, escreveu poemas chamados *Lieder*, admitindo assim o aparecimento de um tipo especial de poema lírico, a ser distinguido de outras formas; e compôs, pessoalmente, alguns de seus mais belos exemplos na língua alemã. Eis aqui um, vindo de *Der Siebente Ring*:

Im Windes- weben
War meine Frage
Was du gegeben.
Aus nasser Nacht
Ein Glanz entfacht —
Nun drängt der Mai

Nur Träumerei.
Nur Lächeln war
Nun muss ich gar
Um dein Aug und Haar
Alle Tage
In Sehnen leben.
(T - 18)

É um bom exemplo de composição por princípios musicais. O poema é rìtmicamente construído sôbre uma linha curta, bàsicamente iâmbica, com duas acentuações, com predominância tonal de duas vogais, *a* e *e* fechado, associadas a vogais e ditongos a elas semelhantes, juntamente com a predominância consonântica de w, l, m e n. Tudo isto estabelece um esquema de som claramente composto e unificado, que produz uma expressividade rica, quente e eficaz. Essa música de sons verbais, porém, não teria sentido se não fôsse por outras características marcantes. O poema trabalha como se fôra por meio de pistas: são sugestões e evocações fugidias. Sua sensualidade é delicada e, como no poema de SPENSER, evita-se o visual. "Ein Glanz" não é um elemento pictórico, mas um signo de emoção, do mesmo modo que "nun drängt der Mai", que poderia insistir sôbre um quadro de primavera, evita a retratação e indica apenas um estado passional. As últimas linhas caracterizam explìcitamente a emoção predominante, que é a nostalgia romântica. As condições de intensidade lírica são aqui constituídas por um abandono nas imagens visuais, por uma emoção clara e urgente, e por um cuidado com o som verbal e o ritmo no qual o esquema auditivo é importante por si e pela expressividade de determinados sons em função de significados literais.

Poemas como êsses de SPENSER, TENNYSON e GEORGE evidenciam forte sugestividade musical. São, em verdade, mais musicais do que é estritamente necessário à poesia, razão por que ilustram a musicalização da poesia. São tipos de verso musical, sendo que há muitos poemas como êsses que exibem grande refinamento de arte e composição. Porém há também todos aquêles outros que podem ser chamados de poemas líricos de emoção, ou simplesmente "líricos", palavra que em si indica por origem e tradição uma espécie de poema que devia ser cantado. Podemos aí lembrar as canções folclóricas, as líricas canções que estão espalhadas pelas peças de SHAKESPEARE (como "Come unto these yellow sands"), e tantas outras na língua inglêsa, enquanto poetas como GOETHE e os românticos alemães ou VERLAINE, na França, alcançaram grande ou mesmo extraordinária reputação por esta espécie de composição. Estas variam em seu grau de sofisticação, e em muitos casos uma certa ingenuidade e simplicidade de emoção — que contrastam fortemente com a engenhosidade de SPENSER ou TENNYSON — contribui para o efeito lírico-musical. O que liga, porém, o tipo simples e o elaborado é a utilização de tipos comprovados de imagística auditiva, som, ritmo, bem como as repetições ou ecos que lhes dão coerência e conduzem à encantação.[1]

Mas se a qualidade do poético é aqui modificada pelo musical, devemos observar que no caso musical significa "lírico-musical". Diz-se da poesia lírica que ela é musical, porém sua "música", por sua vez, é "lírica". Tal música é limitada a uma gama específica de sentimentos, tons e empostação emocional. Não se trata de música dramática ou retórica. O grau de musicalidade que existe no verso dramático ou retórico será discutido adiante, mas devemos dizer desde logo que tais estilos não se prestam, em geral, tão imediata ou naturalmente à analogia musical. A preponderância da convicção de que os poemas líricos são normalmente os mais "musicais" é justificada no sentido de que muito embora o "lirismo" possa estar presente em várias artes — GIORGIONE, por exemplo, é um pintor lírico — sentimos que a música é que nos dá sua expressão mais intensa e apropriada. Donde a naturalidade da analogia musical.

A música de MILTON é a da retórica, e embora exiba uma musicalização menos intensa do que a dos exemplos acima do verdadeiramente lírico, é insistente e convincente. Sua forma é a narrativa épica, porém uma atitude emocional incontrolada e poderosa — tirânica mesmo — em relação ao assunto de que trata é o fator dominante de seu estilo. Acontece que, assim sendo, o que marca o poeta que narra transfere-se à fala de seus personagens. Tal atitude, é claro, embora emocional depende de julgamentos intelectualmente determinados e de conhecimento, e poucos trechos em MILTON passam mais de duas ou três linhas de apresentação sensorial sem serem interrompidos por algum componente de pensamento elevado e de escrupulosa adequação entre a vida e a teologia. Além do mais, as descrições de MILTON tendem, de forma geral, a estabelecer o sensorial de maneira vaga e geral, evitando a definição pictórica; elas indicam e enumeram as características maiores da cena, mas são parcas de detalhe vívido. Os sentidos não são muitas vêzes expostos em sua nudez ao impacto imediato das impressões incisivas ou particulares. É mais freqüente sermos convidados a observar a cena e alertados sôbre as reações adequadas:

> *High on a throne of royal state, which far*
> *Outshone the wealth of Ormus and of Ind,*
> *Or where the gorgeous East with richest hand*
> *Showers on her kings barbaric pearl and gold,*
> *Satan exalted sat, by merit raised*
> *To that bad eminence; and, from despair*
> *Thus high uplifted beyond hope, aspires*
> *Beyond thus high, insatiate to pursue*
> *Vain war with Heaven; and, by success untaught,*
> *His proud imaginations thus displayed...*
>
> *In this pleasant soil*
> *His far more pleasant garden God ordained.*
> *Out of the fertile ground he caused to grow*
> *All trees of noblest kind for sight, smell, taste;*
> *And all amid them stood the Tree of Life,*
> *High eminent, blooming ambrosial fruit*
> *Of vegetable gold; and, next to life,*
> *Our death, the Tree of Knowledge, grew fast by —*
> *Knowledge of good, bought dear by knowing ill.*
> *Southward through Eden went a river large,*
> *Nor changed his course, but through the shaggy hill*
> *Passed underneath ingulfed; for God had thrown*
> *That mountain, as his garden-mould, high raised*
> *Upon the rapid current, which through veins*
> *Of porous earth with kindly thirst updrawn,*
> *Rose a fresh fountain, and with many a rill*
> *Watered the garden; thence united fell*
> *Down the steep glade, and met the nether flood,*
> *Which from his darksome passage now appears,*
> *And now, divided into four main streams,*
> *Runs diverse, wandering many a famous realm*
> *And country whereof here needs no account;*
> *But rather to tell how, if Art could tell*
> *How, from that sapphire fount the crisped brooks,*

Rolling on orient pearl and sands of gold,
With mazy error under pendent shades
Ran nectar, visiting each plant, and fed
Flowers worthy of Paradise, which not nice Art
In beds and curious knots, but Nature boon
Poured forth profuse on hill, and dale, and plain,
Both where the morning sun first warmly smote
The open field, and where the unpierc'd shade
Embrowned the noontide bowers.
(T — 19)

Há, assim, duas correntes no verso de MILTON que correm no sentido da abstração: a diminuição do impacto sensorial imediato, nos têrmos generalizados da descrição, e o constante enunciado intelectual; e tal abstração, colocada em meio a um amplo fluxo de emoção generalizada circundante, cria o efeito musical particular do autor, expressado em amplos e majestosos parágrafos de largo desenho rítmico nos quais a definição pictórica é sacrificada em favor do caráter sugestivo da retórica. Novamente aqui notamos a indissociabilidade do som e do sentido. O sentido de MILTON não pode ser separado de suas atitudes emocionais; juntas, as duas coisas determinam o aparecimento de uma imagística de som e ritmo. Nêle, porém, o ritmo é mais sutilmente organizado do que o som. Ou, antes, maior atenção é dedicada aos detalhes do ritmo, que é moldado com a maior variedade e flexibilidade, em virtude das necessidades imediatas da estória e do pensamento, enquanto o efeito sonoro repousa menos no detalhe verbal do que num largo aumentar e diminuir do tom subordinado à arquitetura da narrativa ou do diálogo.

Todos os exemplos até aqui examinados obrigam-nos a reconhecer, dentro de todo o panorama da poesia, possibilidades de qualidade musical de uma natureza específica. A característica mais marcante é a de que estas são alcançadas por determinadas combinações de imagística e por determinadas espécies de emoção e pensamento. Elas são, acima de tudo, sons e ritmos, imagens e metáforas de espécie em grande parte não-visual, cuidadosamente organizados; são sugestões do imponderável e do ideal, evocações fugidias mais do que representações plásticas, e predominância de certas espécies de emoção intensa.

V. EFEITO MUSICAL PELA METÁFORA E O SÍMBOLO

A imagística auditiva e motora apresenta-nos a ligação mais fàcilmente apreensível entre a poesia e a música. Mas já que a poesia explora a expressividade indireta, efeitos semelhantes aos da música aparecem onde as palavras e as imagens transmitem um sentido emocional não apenas pelo que òbviamente denotam ou conotam, mas também por meio de sua função dentro de um esquema complexo. Encontramos então um tipo de verso no qual a musicalização depende da metáfora e do símbolo tanto quanto da imagística auditiva. Tomemos, por exemplo, a canção de Ariel:

Full fathom five thy father lies;
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes:
Nothing of him that doth fade
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.
Sea-nymphs hourly ring his knell.
(*Burthen*) *Ding-dong.*
Hark! now I hear them, — ding-dong, bell.

(T — 20)

Êste poema tanto quanto *Come away, come away, Death* ou *Take, O take those lips away,* é uma composição lírica, interpolada numa peça, e cantada com música. Tôdas três são extremamente "musicais". Sê-lo-ão, porém, da mesma forma? As duas últimas chamaríamos musicais por razões semelhantes às atribuídas aos exemplos anteriores, e nelas notamos claramente que o enunciado lógico é preservado dentro do caráter sugestivo musical. Mas o que dizer de *Full fathom five thy father lies?*

The ditty does remember my drown'd father...
(O verso lembra meu pai afogado...)

diz Ferdinand, indicando uma relevância dramática que, no entanto, ainda deixa que a canção permaneça um poema misterioso. Não se trata de simples canto fúnebre; não há sentimento definido que as imagens e metáforas ilustrem de forma direta. Ao contrário, a metáfora aqui assume um papel primordial. Não constitui um apoio a algum sentido lógico ou narrativa ou descrição; absorve ela mesma o sentido do poema que só existe nas metáforas, individual ou conjuntamente. O enunciado direto neste poema (como a primeira linha, ou como da quarta à sexta) só é simples num sentido sintático, sendo de outro modo indireto e metafórico. As imagens são do mar, coral, pérolas, e há a imagem total de maravilhosa transmutação, de criaturas imaginárias, ninfas do mar, e dobre dos sinos, que se torna, com o desenvolvimento do poema, ambígua, menos um pranto que a celebração de alguma coisa admirável e estranha.

Êste poema tem definição emocional, mas não lógica. O enunciado lógico e a descrição direta de coisas observadas foram refinados por sua assimilação dentro de uma ordem implícita nas relações metafóricas entre imagens. As imagens não são apresentadas como coisas reais, que existem no mundo pictórico que vemos, ou que reclamam nosso interêsse apenas para si. Os ossos do homem afogado transformam-se em coral, seus olhos em pérolas, ninfas dobram os sinos por êle; quem já ouviu falar dessas coisas? Essas imagens, alheias à ordem da "realidade", são evocativas e simbólicas; seu significado não reside nos objetos que as palavras representam, mas em suas relações umas com as outras. Elas são usadas como uma fórmula — complexa, mas sem dúvida uma fórmula — de natureza largamente esotérica, assim como a música é esotérica — e expressa um estado mental, ou, para usar o têrmo mais simples, um sentimento.

Quando um grupo de imagens é construído dêste modo, a importância de cada uma delas tende a tornar-se puramente *funcional;* e, à medida que o esquema vai sendo elaborado, imagens que a princípio não pareciam ser necessàriamente figuras de retórica se tornam claramente metafóricas em virtude de sua nova função, de seu lugar dentro do esquema. Não quero dizer, é claro, que as imagens usadas estejam de tal modo absorvidas por sua função que seu conteúdo não tenha a menor importância; neste poema o coral, as pérolas, as ninfas, a transformação, muito embora ao fim refiram-se a outra coisa, são importantes por seu conteúdo, no sentido de que só êsses objetos específicos, com tôda a sua estranheza, sua riqueza e sugestão de acontecimentos e emoções maravilhosos, podem provocar em nossas mentes as reações adequadas. *Estas* imagens, e não outras — e não qualquer grupo de imagens — são necessárias para os efeitos desejados. Entretanto sua significação reside primordialmente em sua função dentro de um esquema, e elas indicam um afastamento do mundo da realidade exterior na direção de um mundo interior de pensamento e emoção.

Ao usar as imagens dessa forma, um poema aproxima-se da música. A música usa imagens melódicas, imagens harmônicas, poderosas em si por intermédio da côr e da dinâmica do som, e com elas desenvolve um elaborado esquema, acrescendo a esta primeira significação a das relações expressivas. A linguagem da música é esotérica, tem sua própria sintaxe e vocabulário, que não podem ser transcritos em linguagem comum, falando diretamente à nossa imaginação a respeito de nossos "sentimentos". Quando um poema se apóia numa estrutura de imagens que funcionam metafòricamente, evitando com isso a sintaxe normal e o enunciado direto — como é o caso do poema que analisamos — êle nos toca diretamente e imediatamente sem que saibamos por que, de forma análoga à da música.

No exemplo que usamos, o ritmo e o som sem dúvida têm o seu papel, mas que é subordinado, ao contrário dos poemas do tipo anterior, nos quais o elemento musical nascia primordialmente do som e do ritmo.

Êste é o segundo esquema importante de efeito musical na poesia, e se trata, como nos mostra intencionalmente o exemplo shakespeariano, de algo muito mais antigo do que o simbolismo. Êste movimento, porém, desenvolveu o método com especial refinamento, e sob a influência de tendências idealistas de pensamento.

vi. INFLUÊNCIA DO ASSUNTO E DO PENSAMENTO NA MUSICALIZAÇÃO

Já observamos acima que a qualidade musical jamais nasce apenas de um aspecto de um poema, mas antes de certa ênfase e funcionamento da imagística em relação ao efeito total ou idéia concebida. Em virtude dessa funcionalidade, o assunto ou pensamento — distinto de um conteúdo de emoção — também pode contribuir para o efeito musical. Um exemplo notável, embora muito conhecido, pode ser encontrado no início do quinto ato de *O Mercador de Veneza*, quando Lorenzo e Jessica estão aguardando a chegada de Portia:

LORENZO:

How sweet the moonlight sleeps upon this bank
Here will we sit and let the sounds of music
Creep in our ears; soft stillness and the night
Become the touches of sweet harmony.
Sit, Jessica. Look how the floor of heaven
Is thick inlaid with patines of bright gold;
There's not the smallest orb which thou behold'st,
But in his motion like an angel sings,
Still quiring to the young-ey'd cherubins;
Such harmony is in immortal souls,
But whilst this muddy vesture of decay
Doth grossly close it in, we cannot hear it. —
(Entram músicos)
Come, ho, and wake Diana with a hymn;
With sweetest touches pierce your mistress' ear,
And draw her home with music.
(Música)

JESSICA:
I am never merry when I hear sweet music.

LORENZO:

The reason is your spirits are attentive;
For do but note a wild and wanton herd,
Or race of youthful and unhandled colts,
Fetching mad bounds, bellowing and neighing loud,
Which is the hot condition of their blood —
If they but hear perchance a trumpet sound,
Or any air of music touch their ears,
You shall perceive them make a mutual stand,
Their savage eyes turn'd to a modest gaze
By the sweet power of music. Therefore the poet
Did feign that Orpheus drew trees, stones, and floods;

Since nought so stockish, hard, and full of rage,
But music for the time doth change his nature.
The man that hath no music in himself,
Nor is not mov'd with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems and spoils;
The motions of his spirit are dull as night,
And his affections dark as Erebus.
Let no such man be trusted. Mark the music.

O efeito geral desta passagem é extremamente musical, mesmo em tradução, como no caso da versão alemã de SCHLEGEL-TIECK. Mas no original inglês a linguagem não exibe a elaborada orquestração de som verbal que encontramos em SPENSER, ou em STEFAN GEORGE, ou nos exemplos anteriormente considerados. Há certa quantidade de assonância e quase-aliteração, e os sons duros são suficientemente evitados para que se produza uma melodiosidade geral, mas que fica bem aquém do que poderíamos chamar um alto grau de doçura. Por outro lado, tôda a cena dramática, em seu contexto na peça (depois da rígida intransigência de Shylock e da salvação de Antonio pela habilidade de Portia) contribui para a criação de um estado de espírito especial. Há a atmosfera quente da noite, o luar, Jessica e Lorenzo apaixonados; o julgamento de Antonio terminou, e há uma expectativa geral de um final tranqüilo e feliz dos acontecimentos. As palavras abraçam as impressões da cena e das emoções dos personagens, inclinando-se com delicado e nostálgico idealismo na direção de pensamentos de nobreza e imortalidade, e na de conhecimento e emoções que transcendem a vida. Então, ao ser tocada a música, torna-se ela o assunto de comentários e a cena culmina na incisiva ligação do poder da música com a docilidade de espírito e sua alienação do que há de baixo ou grosseiro na natureza. Assim são esmaecidas as côres da vida; o que resta de luz, o luar adormecido e as pátinas de ouro ardente, não são mais do que sugestões de algo distante, obscuro, e fascinante; a emoção é intensificada, mas ao mesmo tempo refinada, e a mente retrai-se para uma condição de desejo a um tempo íntimo e estranho.

A cena, com seu tema de amor, do espírito de Orfeu, e com suas tendências idealizantes, é exemplo de como um requintado efeito musical pode nascer da complexa fusão de muitos elementos da poesia, inclusive um tema explìcitamente enunciado. E torna-se particularmente interessante por ser a própria música parte dêsse tema. Ela, porém, é também uma metáfora, tão sutil é aqui o jôgo de idéias sôbre a imaginação. O poeta focaliza o pensamento e a emoção na música porque esta é uma chave simbólica da situação. A cena não é musical apenas porque se ouve música, ou porque se fala dela, mas também porque seu estado de espírito é do tipo que é expressado da melhor maneira pela música. Assim sendo, tôdas as imagens e pensamentos — a cena dramática, as pessoas, as palavras, as figuras, a música que a acompanha — são assimilados ao espírito da música. O que queremos dizer em última análise por "espírito da música" é a capacidade de disciplinar as discórdias da vida em uma harmonia ideal.

Êste é, portanto, um exemplo de como o assunto, o pensamento explícito e os sentimentos manifestados, podem infuenciar os valôres musicais da poesia.

VII. TENDÊNCIAS PARTICULARES DO SÉCULO XIX; OS POETAS ROMÂNTICOS E O IDEAL MUSICAL; MALLARMÉ

Identificamos dois caminhos diversos para a música na poesia. Um é o dos aspectos acústicos, do som verbal e do ritmo, aliados a uma tendência para a omissão das imagens concretas ou pictóricas, e do afastamento da realidade visual pela busca de uma espécie de caráter sugestivo idealizante. O outro é alcançado principalmente por uma organização das imagens-símbolos por meio da qual serão obtidas referências emocionais precisas. Aqui notamos também, via de regra (ou pelo menos onde o efeito é mais intenso e concentrado), um afastamento do mundo figurativo e do enunciado profissional. As imagens utilizadas poderão ser de objetos visuais, porém sua significação não reside na referência aos objetos e sim nos efeitos emocionais ocasionados por êles e pela maneira pela qual são associados em determinada passagem. Êsses dois caminhos, aparentemente tão diversos, parecerão fundamentalmente semelhantes se os encararmos à luz de nossos princípios de imagística e do funcionamento metafórico de tôdas as imagens de arte. Pois em ambos os casos observamos que entram em jôgo imagens-fórmulas expressivas, constituindo as imagens auditivas paralelos imediatos das imagens-fórmulas da música, e as imagens-símbolos exemplos da imagem visual ou de objeto que se transforma em imagem-fórmula por sua função.[2]

É indispensável entrar um pouco mais por êste assunto porque muito embora tôda a poesia, de qualquer período, tenha alguma relação com a música, alguns poetas românticos ou simbolistas do século XIX abraçaram um ideal dito "musical", de significado e importância específicos, a ponto de ter sido tôda a idéia do "poético" profundamente modificada por várias décadas se não mesmo perturbada e restringida. Tais ideais têm uma certa aplicação geral, mas, como veremos, trata-se muito mais de uma questão de determinada época. Por isso mesmo, bem como por sua complexidade, é melhor que eu as examine de um ponto-de-vista histórico. Além do que limitar-nos-emos no momento aos tipos lírico-musicais de poesia, deixando para mais tarde a questão do tipo *dramático*-musical.

A influência determinante de tal desenvolvimento nasce de certas características bem claras e muito freqüentes da poesia romântica do início do século XIX, tais como suas inclinações panteístas, seu culto da vida da sensibilidade, seu idealismo filosófico, sua emotividade e introspecção, seu interêsse pelo irracional (com suas boas e más conseqüências), seu transcendentalismo, sua busca de êxtases espirituais, do Amor e da Beleza perfeitos (na qual fica implícita uma depreciação do mundo real e quotidiano, composto pelas cenas e emoções familiares da natureza e do homem, a não ser nos casos em que êstes — envoltos em um brilho enobrecedor — possam ser vistos como exemplos de perfeição). Em tôdas as manifestações do romantismo existe uma nostalgia profunda e difusa de alguma espécie de realização perfeita da alma humana, que pode ser chamada de Deus, de Absoluto, de Infinito, de Unidade Universal, de Beleza Eterna, Céu, Ideal, Amor Perfeito, não passando cada um dêsses rótulos de um eco de qualquer dos outros. Êsse sentimento de "alguma coisa maior", de inefável perfeição e êxtase só apreendidos em fugidios momentos de antecipação, torna a poesia romântica fluida, musical e sugestiva, em contraposição às qualidades plásticas visuais do autor de tendência realista ou pictórica. O ôlho que vê cede lugar à alma que escuta, o sentido do particular e do diversificado o cede ao do espírito envolvente. A poesia romântica usa as imagens para indicar, de modo misterioso e hieroglífico, a Beleza Ideal (que NOVALIS chamaria "Poesie") e a reação a esta. E em verdade podemos dizer que sua melhor manifestação é aquela que atinge quando a fôrça do impulso emocional no sentido do ideal consegue criar uma imagística que, afastada do real e portanto de certa forma incrível, se torna aceitável como signo de um mundo transcendental e da aspiração ao mesmo. Vem da mesma fonte a razão de não ser a poesia romântica uma coisa construída e completa, como o sonêto renascentista, por exemplo, que toma seu lugar num mundo de objetos criados, com forma e caráter desejados, mas antes um simbolismo de iniciação, ou de inspiração, que tem a harpa eólica como seu emblema muito apropriado. Em autor algum, nem mesmo em SHELLEY, fica êsse aspecto tão claro quanto em NOVALIS, cuja poesia e convicções enfocam mais claramente do que quaisquer outras a natureza quinta-essencial do impulso romântico. Tal poesia, que acaricia o infinito, pode ser contínua ou fragmentária, mas nunca pode ter forma finita ou centralizada. E não só deixa de ter importância a distinção entre o verso e a prosa, como também sentimos que não é a linguagem, mas a própria condição de "introspecção" ou de "ser outra coisa" que constitui o poema. É o desejo infinito de transcender, o salto para o céu, a fugidia apreensão do Paraíso, a bênção momentânea dos sentidos mortais, e o desejo permanente. A "poesia" é, de fato, uma condição da alma; em têrmos ideais, ela é a própria consumação, a busca do místico; como uma criação lingüística, ela constitui um símbolo da condição mais elevada.[3]

A música é também um dêsses símbolos, e pode ser usada com a mais eficaz expressividade simbólica neste contexto. Era um dos símbolos favoritos de NOVALIS, muito embora — o que é muito significativo — êle tivesse apenas o mais superficial dos conhecimentos da música pròpriamente dita. Seu poeta-herói HEINRICH VON OFTERDINGEN resume o fascínio e a significação última de sua amada e de seu amor por ela com as palavras *"Sie wird mich in Musik auflösen"*, palavras que captam sua significação do esquema mais amplo de idéias e símbolos onipresentes na obra do poeta, e cuja chave central é o sentido de um reino final de grandes realizações espirituais. Dadas essas filiações, a palavra (ou idéia) "música" sofre um processo característico de sutilização. Como outros fenômenos ou realidades, ela é passível de oferecer um pretexto para ser tomada como um símbolo. POE, por exemplo, enumera "alguns dos elementos simples que induzem no próprio poeta o verdadeiro efeito poético":

> Êle reconhece a ambrosia que alimenta sua alma nas brilhantes órbitas que brilham no céu — nas convoluções da flor — nos tufos dos arbustos rasteiros — nas ondas dos trigais — na inclinação das altas árvores do Oriente — na distância azul das montanhas — no agrupamento das nuvens — no rebrilhar dos riachos semi-ocultos — no chamejar dos rios prateados — no repouso dos lagos isolados — no reflexo profundo das estrêlas nas fontes abandonadas. Êle a percebe no canto dos pássaros — na harpa de Éolo — no suspiro do vento noturno — no lamento da voz da floresta — na onda que se queixa à praia — no hálito fresco dos bosques — no perfume da violeta — no voluptuoso perfume do jacinto — no odor sugestivo que ao crepúsculo lhe chega, de ilhas distantes e desconhecidas, após cruzar oceanos obscuros, sem fim, e inexplorados. Reconhece-a em todo pensamento nobre — em todo motivo não-mundano — em todo impulso sagrado — em todo ato cavalheiresco, generoso e altruísta. Êle a sente na beleza da mulher.
>
> (*O Princípio Poético*)

Do mesmo modo que aí algumas coisas são selecionadas, enquanto tôdas as outras são ignoradas, assim a música é escolhida pelos poetas românticos como um símbolo em virtude de certas qualidades apropriadas, tais como sua abdicação da realidade plástica, sua estrutura esotérica, seu caráter sugestivo nostálgico, sua intensidade emocional. As composições individuais não importam; em verdade não é tanto a música que POE, ou NOVALIS, ou VERLAINE, ou qualquer de seus colegas românticos ou admiradores simbolistas têm em mente, mas uma idéia da música, a idéia de uma música que transcende tôda a música.

Quando as coisas se tornam símbolos nesta maneira, elas perdem sua identidade na nova função. A música fica prêsa nas engrenagens da sensibilidade romântica e forçada a contribuir para a sua imagística do ideal e do infinito. E com isso delimitamos a demanda romântica da música. A música, como uma arte ortodoxa e contínua que nasce, como tôdas as artes, da experiência, é mais ampla do que o romantismo, bem como a "música da poesia" também deve ser mais ampla do que a concepção que dela tem qualquer poeta romântico, e mesmo do que tôdas as concepções românticas reunidas. Pois não é tanto que os românticos do século XIX tenham buscado na música um ideal para a poesia; o que êles buscavam realmente era um ideal de transcendência para cada uma das artes, nenhuma das quais ficaria contente de permanecer dentro dos limites previstos de sua própria identidade. A poesia cultuou o efeito musical; a música buscou ligações com o mundo da fantasia poética, como podemos verificar na música programática e nos temas literários de WEBER, SCHUMANN, CHOPIN, BERLIOZ, LISZT e muitos outros; a pintura tomou temas literários ou explorou o clima poético das paisagens; enquanto na obra de WAGNER, o grande ídolo artístico do meio e do fim do século XIX, encontramos a busca da promiscuidade estética em grande escala no que êle tão confiantemente chamou de *Gesamtkunstwerk*. A ambígua significação da música em tudo isto era a de não apresentar ela como necessàriamente a arte *ideal*, mas como o mais feliz dos símbolos da *transcendência*, do triunfo puro e simples do espírito sôbre a matéria. Nesta ramificação de sensibilidade e idéias, as quatro palavras ideal, romântico, poético e musical vieram a formar uma unidíssima fraternidade da qual até hoje ainda não nos conseguimos livrar inteiramente. Isso não significa que os românticos não dessem valor às qualidades musicais mais simples do verso, mas apenas que estas eram associadas também a um simbolismo mais amplo.

Numa poesia dominada pelo culto da introspecção e pelo sentido místico ou quase místico da vida e dos podêres invisíveis, as imagens figurativas cederam lugar aos símbolos, os quais, na poesia romântica, têm importância tanto filosófica quanto estética. Além do mais, o debatidíssimo fenômeno dos efeitos sinestéticos depende do mesmo processo. Não é que o detalhe sensorial seja caprichosamente negado; nenhum dos aspectos sensoriais mencionados na passagem de POE citada acima pode ser arbitràriamente substituído. Mas mesmo assim todos êles são dotados de uma significação secundária, mais elevada, à qual seus significados, como referências a fenômenos sensoriais específicos, estão subordinados. Tal ambigüidade está a apenas um passo do estágio seguinte, no qual o objeto perde completamente, ou quase, sua referência literal, e se torna um puro símbolo de emoção. É o panteísmo, ou seja qual fôr o outro sentido que possa ter a mística Unidade dos românticos, que tornava sem importância as imagens da realidade e abria caminho para seu uso como representantes ou símbolos de algo diverso delas mesmas, bem como, por conseqüência natural, para o sentido de "correspondências" ou equivalências na função simbólica. Afinal de contas, as famosas linhas de BAUDELAIRE não fazem mais do que propor uma teoria de correspondências sensoriais como parte de um hino ao Ser místico e infinito:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

(T — 22)

Cada palavra e idéia dessas linhas é uma nota ou frase no hino do Todo cósmico.

Tais desenvolvimentos trazem a liberação das imagens em sua função metafórica, de seu lugar ilustrativo em quadros ou pronunciamentos, e dão-lhes constituição independente como análogos do sentimento; e o estilo que nasce como resultado é adaptado à expressão dos sentimentos ou de estados de sensibilidade nos quais a descrição de cenas ou pensamentos não é mais importante como na poesia do século XVIII nem — por certo — pode mais constituir a estrutura básica do poema. Isso aparece de forma bastante viva num comentário de MALLARMÉ, em cuja obra tais tendências são focalizadas, resumidas e sistematizadas com maior rigor e exclusividade do que na de outros poetas. "J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec térreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots: *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit.*

"Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d'intentions et toutes les paroles s'effacer devant la sensation." (Carta a CAZALIS, 1864.) Outra passagem diz o seguinte:

> "Décadente, Mystique, les Écoles se déclarant ou étiquetées en hâte par notre presse d'information, adoptent, comme rencontre, le point d'un Idéalisme qui (pareillement aux fugues, aux sonates) refuse les matériaux naturels et, comme brutale, une pensée exacte les ordonnant; pour ne garder de rien que la suggestion. Instituer une relation entre les images exacte, et que s'en détache un tiers aspect fusible et clair presenté à la divination. Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régit les chefs-d'oeuvre; d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage: non le bois intrinsèque et dense des arbres. Quelques jets de l'intime orgueil véridiquement trompetés éveillent l'architecture du palais, le seul habitable; hors de toute pierre, sur quoi les pages se refermeraient mal.
>
> Les monuments, la mer, la face humaine, dans leur plénitude, natifs, conservant une vertu autrement attrayante que ne les voilera une description, évocation dites, *allusion* je sais, *suggestion*: cette terminologie quelque peu de hasard atteste la tendance, une très décisive, peut-être, qu'ait subie l'art littéraire, elle le borne et l'exempte. Son sortilège, à lui, si ce n'est libérer, hors d'une poignée de poussière ou réalité sans enclore, au livre, même comme texte, la dispersion volatile soit l'esprit, qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout".
>
> (*Divagations. Crise de Vers,* sendo o segundo parágrafo tirado de *La Musique et les Lettres*)

Isto indica a nítida mudança do foco do interêsse do esfôrço figurativo para a reação da sensibilidade, do sentido do objeto exterior para a exploração da reação a êle; nesse processo a sensibilidade que reage torna-se o verdadeiro foco, a realidade central, enquanto os signos e imagens do mundo exterior se tornam ocasionadores de esquemas de sensação.

Segundo os princípios de imagística apresentados neste ensaio, tais imagens são denominadas, em virtude de sua função, imagens-fórmulas, porque sua significação literal cede lugar a outra, de funcionalidade metafórica. Enquadram-se também aqui os efeitos sinestéticos, pois esta tendência era um sintoma de que a expressão poética, outrora sensível à imagem como analogia de emoção, conduzia à conseqüência lógica de um regrupamento de imagens sôbre novas bases. Estas deveriam desligar-se de suas filiações ao mundo normal da percepção para formar novas associações segundo a espécie de sentimento que evocam, num processo que envolve imagens formadas das várias espécies de percepção sensorial. Em outras palavras, os efeitos sinestéticos são a descoberta de expressividades cognatas nas diversas áreas sensoriais, dado o processo estético pelo qual as imagens são válidas não por seu conteúdo, mas por sua funcionalidade em fórmulas expressivas.

O aparecimento da poesia romântica e pós-romântica produziu, assim, uma dupla técnica imagística realmente nova. Por um lado, ela necessitava, para seus rarefeitos êxtases e apreensões místicas de uma super-realidade, de símbolos a um tempo saturados de emotividade e ricos em implicações esotéricas; e, por outro, explorava a imagística para expressar seus crescentes âmbitos de sentimento, bem como sua própria sensibilidade a reagir diante de objetos ou acontecimentos exteriores, como se esta reação fôsse, em si, algo de interessante e valioso. Êsses dois aspectos da imagística fundem-se nas mesmas obras e também como influências a atuar — em intensidades e pontos variados — sôbre a produção poética dos segundo e terceiro quartéis do século XIX.

Neste processo histórico, podemos observar a gradativa elaboração e refinamento da idéia de um poema como o perfeito análogo de um sentimento, sendo que o mais óbvio e simples contraste a ela seria o ideal do DR. JOHNSON que ainda incluía "pensamentos" e um conteúdo moral. Claro que a nova idéia não é narrativa ou dramática nem serve para formas meditativas ou didáticas. Trata-se de forma quinta-essencialmente lírica, que tem a maior afinidade possível com a música porque nela a linguagem, com sua semântica convencional largamente limitada ou alterada, é obrigada a funcionar como pura imagística.

Uma significação particular da poesia de MALLARMÉ vem do ser ela exemplo de uma aplicação tão rígida e sistemática dêsse método poético que todos os componentes da tessitura, todo som, ritmo, nuança de palavra e evocação, torna-se uma analogia de sentimentos, ou de sentido, ou de qualidade intelectual. Do ponto-de-vista dêste capítulo ela demonstra o uso simultâneo dos dois caminhos do "musical" acima analisados, ou seja, o da imagística auditiva e da obliqüidade metafórica. Aos reveladores comentários citados acima podemos acrescentar o seguinte:

"Sa très rare originalité c'est, procédant de tout l'art musical de ces derniers temps, que le vers, aussi mobile et chantant qu'il peut l'être, ne perd rien de sa couleur ni de cette richesse de tons qui s'est un peu évaporée dans la subtile fluidité contemporaine. Les deux, vision et mélodie, se fondent en un charme indécis pour l'ouie et pour l'oeil, qui me semble la poésie même..." (1887, a ERNEST RAYNARD).[4] Tais palavras esclarecem a concepção de MALLARMÉ do que faz a poesia. A linguagem como pensamento, como lógica, como afirmação, como nexo sintático e gramatical, perde sua importância. "Il faut toujours couper le commencement et la fin de ce qu'on écrit. Pas d'introduction, pas de finale". Tal máxima para a composição tem sem dúvida um significado limitado, porém o princípio que ela encarna, a redução da explicitação lógica, é a mais cara crença de MALLARMÉ, e pode ser aplicada de forma legítima bem além de seu âmbito original; isto é, não só ao desenho geral de um poema ou trecho, mas a todo o esquema lingüístico. A linguagem sofre — do ponto-de-vista de seu uso normal — uma fragmentação, para ser reorganizada como o mais alto grau de liberdade pela imaginação, no sentido de uma expressividade que repousa no interação do ritmo, das conformações sonoras verbais e das imagens evocadas: "vision et mélodie se fondent en un charme indécis pour l'ouie et pour l'oeil":

Quelconque une solitude
Sans le cygne ni le quai
Mire sa désuétude
Au regard que j'abdiquai

Ici de la gloriole
Haute à ne la pas toucher
Dont maint ciel se bariole
Avec les ors de coucher

Mais langoureusement longe
Comme de blanc linge ôté
Tel fugace oiseau si plonge
Exultatrice à côté

Dans l'onde toi devenue
Ta jubilation nue.

(T — 23)

Poesia dessa espécie caracteriza-se por evitar a representação realista e pela sistemática desvalorização dos significados verbais normais, em favor de um tecido metafórico de sons e imagens. Há duas maneiras de encarar a questão. Ou consideramos que a linguagem como meio de comunicação foi colocada num cadinho e refinada até o ponto poético em que parece anárquica em relação a sua natureza ordinária; ou então podemos considerá-la como um correspondente ou expressividade orgânicamente cognata de sons e de evocações de imagens que existe na imaginação poética como coisa não-lingüística mais intralingüística. Isto é que é "le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total..." (*Oeuvres Complètes*, edição Pléiade, 1945, p. 858).

Em relação à concepção de poesia de MALLARMÉ seria insensato não tomar em consideração o forte sentimento do Ideal que o levava a criar alguma coisa inefàvelmente pura. Escreveu êle a um amigo: "Mon Dieu, s'il était autrement, si le Rêve était ainsi défloré et abaissé, où donc nous sauverions-nous, nous autres malheureux que la terre dégoûte et qui n'avons que le Rêve pour refuge? O mon Henri, abreuve-toi d'Idéal." Muito do idealismo do romantismo era impregnado de copioso sentimento ou emoção ou amor que o mantinha larga e generosamente "humano"; de modo que, para tomarmos apenas um exemplo, não encontramos nenhuma incongruência insuperável entre a nostalgia metafísica de SHELLEY e sua utopia social. Em MALLARMÉ, por outro lado, o pessimismo é mais pronunciado, e o niilismo já lança suas primeiras sombras. Não vemos, porém, energia dissipada em exibições de desespêro, sendo ela antes concentrada no Poema Ideal. O sentimento romântico do ideal, desenvolvido sem qualquer crença ortodoxa, porém com fervor religioso, sofre aqui uma intensificação que o converte numa especialização.

O poeta renuncia o mundo, renuncia o materialismo em tôdas as suas formas, e cultiva com dedicação sacerdotal a mais requintada idéia de introspecção, de idealidade espiritual (tomada como oposto do mundo); mas êsse ideal é seu próprio objetivo. MALLARMÉ salva o sentido do Ideal por concebê-lo como a idealidade da forma perfeita, uma nostalgia espiritual e confundir-se com uma ambição artística. A qualidade mística da visão que em poetas anteriores — como TRAHERNE ou VAUGHAN, por exemplo — fazia a poesia pertencer a outro mundo, MALLARMÉ incorpora ao processo imaginativo. Assim, ao invés de permitir à poesia uma refulgência nascida de um reflexo imperfeito e intermitente de uma radiosidade transcendente e divina, êle trabalha baseado no ambicioso pressuposto de que a criação imaginativa, o poema, quando perfeito, pode êle mesmo acender a chama mística.

A beleza inefável, a natureza ideal do poema perfeito, tem assim a intenção de indicar um tipo de experiência distante da realidade. Para tal fim a linguagem, que é parte da realidade prática, é negada e reconstituída, sofrendo uma autotranscendência. O comentário de MALLARMÉ de que a poesia é feita de palavras é sempre citado em relação à sua poesia, e quando citado em separado êle sempre adquire um significado mais absoluto do que tinha originàriamente na conversa de MALLARMÉ com DÉGAS; pois tudo não passou de uma resposta à declaração de DÉGAS de que êle não tinha "idéias" para poesia. As citações que transcrevemos acima indicam mais precisamente o conceito que tinha MALLARMÉ das "palavras", pois tôda a significação de seu estilo está no desafio que êle lançou à linguagem — às palavras — em sua realidade prosaica e quotidiana, as rígidas convenções da comunicação prática. Um poema de MALLARMÉ é um sistema de evocações auditivas e visuais no qual o resíduo mínimo de enunciado proposicional permanece cativo. A linguagem é sistemàticamente decantada para tornar-se imagística.[5]

A importância extraordinária de MALLARMÉ para os poetas e para a poesia reside no grau de sua insistência nessa concepção da linguagem poética, o que não produz, necessàriamente, "grandes obras poéticas". A obra de muitos grandes poetas — e de muitos dos maiores — contém elementos que MALLARMÉ repudiou. Nem foi êle o primeiro a descobrir a verdadeira essência do poético; o poema de SHAKESPEARE a que nos referimos anteriormente neste capítulo trabalha com meios estéticos fundamentalmente semelhantes. Porém a concepção de MALLARMÉ, aplicada como método exclusivo, chega a isolar da maneira mais radical e fascinante um elemento indispensável do processo poético expressado por meio de linguagem. Privado de qualquer crença a não ser a da poesia, imbuído de um sentido do Ideal que havia perdido todo objetivo a não ser o da sua própria necessidade, MALLARMÉ devotou sua imaginação à expressão do puro funcionamento da imaginação — isto é, das imagens e suas evocações em relação a uma sensibilidade — em têrmos de linguagem. Em todos os seus poemas ouvimos, por trás da voz principal, uma segunda, que anuncia contìnuamente a identidade de sua poesia, que chama nossa atenção para a assimilação da linguagem ao Poético. O Poético, no sentido interior de MALLARMÉ, não era apenas palavras, nem música, nem a música audível das palavras:

"Certainement, je ne m'assieds jamais aux gradins des concerts, sans percevoir parmi l'obscure sublimité telle ébauche de quelqu'un des poèmes immanents à l'humanité ou leur originel état, d'autant plus compréhensible que tu et que pour en déterminer la vaste ligne le compositeur éprouva cette facilité de suspendre jusqu'à la tentation de s'expliquer. Je me figure par un indéracinable sans doute préjugé d'écrivain, que rien ne demeurera sans être proféré; que nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires (il en a été question plus haut) et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien: car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole, à son apogée que doit avec plénitude et évidence, resulter, en tant que l'ensamble des rapports existant dans tout, la Musique." (*Crise de Vers*).

Fica aí indicada a imagem de um sonho transcendente que paira além tanto da música quanto da poesia em suas formas ordinárias. Com seu *préjugé d'écrivain,* MALLARMÉ sentiu que a luz dessa imagem poderia ser captada numa poesia de *l'intellectuelle parole à son apogée,* porém impregnada de música. Pois a tessitura de tal poesia significa uma adaptação maravilhosamente intricada em sua imagística, seus ritmos, sons e evocações, "orquestrados" em tôrno de um motivo inicial, de modo a criar uma presença poética que está, paradoxalmente, tanto na imagística quanto infinitamente além dela. Tal tessitura, ou estrutura de imagens, toma emprestada para as evocações da linguagem e estrutura da música, alcançando com isso um caráter sugestivo simbólico a ela semelhante.

viii. DISTINÇÕES E CONCLUSÕES

De tôdas essas observações sôbre a imagística e o simbolismo da linguagem e da música torna-se evidente que a poesia pode aproximar-se da condição da música em mais de uma maneira, embora seja difícil estabelecermos definições precisas dos efeitos "musicais" (já que atuam tantos fatôres). Mas nessa atmosfera notamos como a unidade das artes se assevera, apesar das diferenças entre elas. Em virtude de um princípio que é comum a tôdas elas podemos dizer de um poema que êle é poesia, que é arte, que é uma espécie de música; ou de uma música, que é arte, que é uma espécie de poesia; ou de uma pintura, que é arte, que é poética, que é uma sinfonia de côr; e assim por diante. E em verdade tais analogias ligam-se constantemente na crítica. O paradoxo do meio de expressão fica com isso bem evidenciado: para o artista o meio é tudo, mas em última análise êle não passa de um instrumento da imaginação. Sendo da maior importância como a *condição* da imagística, êle não pode jamais ser tomado literalmente. A arte em tôdas as suas formas é, afinal, uma espécie de pensamento, e constatamos que as aparentes barreiras do meio de expressão são relativamente sem importância, em meio à sua importância. Tais paradoxos têm de ser aceitos, e não é possível fingir que êles não existem nem encontrar falsas explicações.

Outro fator que deve sempre ser levado em consideração é a natureza daquilo que denominamos "intertessitura", a qual, como vimos, significa que o efeito nasce sempre da complexidade e não de cada elemento componente em separado. O ritmo, por exemplo, não constitui no poema uma imagística separada, sendo sempre integrado às palavras e suas evocações. Êsse princípio de complexidade aplica-se em direções múltiplas e influencia sem dúvida a qualidade "musical" de qualquer poema de formas várias.

Resumindo nossas conclusões a respeito do tópico da música e da poesia podemos destacar quatro concepções distintas: 1) um poema, 2) um poema musical, 3) um simbolismo específico da música na fase romântica e simbolista da poesia, e finalmente 4) uma idéia geral do "poético" que não precisa ser ligada ao verso.

Por "poema" desejo indicar, neste contexto, uma norma, por teórica que seja, segundo a qual os poemas poderão ser considerados especialmente "musicais". Essa norma incluiria a poesia narrativa, a dramática, a meditativa, a filosófica e a didática. Em tôdas essas poesias existe, como dissemos acima, uma "música da poesia", têrmo com o qual queremos dizer que alguns aspectos da linguagem poética e de suas evocações quase sempre demonstram afinidades com os processos e os efeitos da música, mas não uma musicalização deliberada ou particular. O grau dessa musicalidade implícita varia muito, e varia sobretudo dentro de uma mesma composição; e no presente contexto, é claro, concebemo-la como um fator não-dominante. Para ilustrar essa "norma" poética, tomemos o sonêto 113 de SHAKESPEARE e comparemo-lo ao de SPENSER, anteriormente citado. Tratam ambos do mesmo tema.

Since I left you, mine eye is in my mind;
And that which governs me to go about
Doth part his function and is partly blind,
Seems seeing, but effectually is out;
For it no form delivers to the heart
Of bird, of flow'r, or shape, which it doth latch;
Of his quick objects hath the mind no part
Nor his own vision holds what it doth catch;
For if it see the rud'st or gentlest sight,
The most sweet favour or deformed'st creature,
The mountain or the sea, the day or night,
The crow or dove, it shapes them to your feature.
Incapable of more, replete with you,
My most true mind thus mak'th mine eye untrue.

Não falta a êsse sonêto nenhuma qualidade poética essencial. Além do mais, suas emoções fluem poderosamente, e o estilo não pode ser acusado de austero, ou rude, ou áspero, ou de alguma forma oposto à suavidade lírica. Porém sua "música" é do tipo subordinado ou subjacente, e não do da efusão musical dominante de SPENSER. Do mesmo modo o seguinte poema, de HÖLDERLIN, embora saturado de emoção, não é do tipo especialmente musical:

Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.
(Hälfte des Lebens)

(T — 25)

A segunda categoria mostra-nos dentro da estrutura da poesia em geral certas espécies de intensificação lírico-musical das quais já demos exemplos. As análises demonstraram as várias fontes que contribuem para êsse gênero, não sendo necessário recapitulá-las.

A terceira concepção que emerge do exame acima é que a relação entre a poesia e a música em boa parte da poesia e do pensamento românticos tem características próprias e peculiares. Os mesmos processos gerais estão presentes, mas, além disso, o ponto-de-vista romântico é influenciado por uma espécie particular de simbolismo musical para o qual as realidades normais das artes e as diferenças entre elas são de pouca importância. Ao invocar a música, os românticos tinham em mente uma música poetizada, que expressava os temas que êles mesmos colocavam em poesia. Por isso mesmo, as relações entre a música e a poesia, no caso, implicam uma unidade de estilo particular que repousa numa feição espiritual comum. Êles buscavam a frase musical na linguagem para expressar suas sutilezas de sentimento. A música, por outro lado, buscava o tema "romântico" ou romànticamente poético. Seus "programas", as *Wald-* e *Kinderszenen*, as *Frühlingssymphonien*, as sinfonias Fausto e Oberon, as baladas e noturnos, não eram apenas assuntos literários, mas espécies específicas dêstes, espécies românticas. O estilo dêsse período torna perigosa qualquer generalização a respeito da música e da poesia que seja baseada apenas na poesia romântica. Por outro lado, êle confirma amplamente a teoria de música proposta neste ensaio, ou seja, a de que, como tôdas as outras artes, ela é estreitamente ligada à experiência, e conseqüentemente com as circunstâncias históricas a sensibilidade de cada período.

A quarta concepção é a de uma qualidade, a do "poético" que não constitui necessàriamente um aspecto apenas das composições em verso, podendo ser encontrada em várias formas. De maneira geral, a obra que evoca tal epíteto tem aspectos que incluem um ou mais temas românticos, tais como sejam o mundo do sonho, da infância e da inocência, da natureza, do amor e do ideal. Por isso podemos usá-lo para a pintura de CHRISTOPHER WOOD e de STANLEY SPENCER, para as peças tardias de IBSEN e CHECOV para os romances de HARDY e de VIRGINIA WOOLF, todos êles artistas pós-românticos, do mesmo modo que o pudemos usar para a música de SCHUMANN, CHOPIN e BERLIOZ. Mas creio que agora o epíteto traz consigo uma nova significação, pois os escritores românticos, como vimos, concentravam-se na fôrça poética independente de cada imagem análoga ao sentimento, convertendo todos os aspectos visuais e sons da natureza numa notação de signos de seu sentido interior, usando as correspondências sinestéticas. Isso deixou uma herança à expressão poética, seja de temas românticos, seja de outros. O romantismo criou o poema em prosa e abriu o caminho para o *vers libre*, ambos aspectos de uma mesma descoberta, a de que a poesia reside no poder expressivo da imagem que funciona metafòricamente, com o ritmo e o som do *verso* sendo apenas uma imagística dêsse tipo, entre muitas outras.

Mallarmé e seus discípulos simbolistas, trabalhando na direção do mesmo princípio essencial da metáfora por meio de imagens lingüísticas, produziram uma forma lírica especializada que restringia a poesia. O seu poder, sua concentração, sua consistência a levavam a isso, pois ela buscava uma quinta-essência de forma poética que por sua vez sugeria que todos os outros ideais de expressão lhe eram inferiores. Enquanto êsse ideal dominou a poesia européia, como aconteceu por várias décadas, a poesia narrativa e dramática, as formas satíricas e didáticas, enfraqueciam-se na sombra. Mas o princípio de imagística poética fora do verso liberou uma enorme fôrça compensadora, de forma que o drama e a narrativa, especialmente, puderam recobrar ao menos parte do poder poético e metafórico que haviam perdido ao ser privados do verso, quando começaram a trabalhar com a imagística do sonho, do mito e da alegoria, a explorar melhor os ritmos e as formas da composição, com um nôvo e vasto sentido do simbolismo potencial das superfícies aparentemente realistas, e da saturação das imagens tiradas à vida com sentimentos individuais.

Afinal, quais os limites que se impõem à música da poesia? Aos têrmos da passagem de Pater citada no princípio dêste capítulo falta a precisão, para não dizer a discriminação "científica", da crítica estética mais recente. No entanto, na linguagem de sua época, e sob a inspiração de seu avassalador ideal poético, êle definiu um aspecto crucial da arte, num momento de inspiração que lhe veio ao escrever sôbre um pintor, *Giorgione*, de grande poder lírico e caráter sugestivo musical. Mas já que suas palavras são freqüentemente mal interpretadas, vale a pena notar que êle não disse que tôdas as artes procuram *ser* música, mas que elas aspiram à *condição*, ou ao "princípio" da música, "sendo a música a arte típica, ou idealmente consumada". É bem verdade que no decurso de seu ensaio êle quase esquece a sutil distinção implícita em seu enunciado, e cai temporàriamente no êrro de estabelecer a alta musicalidade como o primeiro critério da arte. Tal êrro deve por certo ser evitado em relação à poesia, cuja riqueza perderia se só admitíssemos nela o ideal lírico-musical. A formulação de Coleridge, embora não desenvolvida, menciona efetivamente a doçura musical como uma qualidade em meio a todo um complexo, e a ambigüidade de seus têrmos deixa suas definições mais próximas do âmago da poesia como um meio lingüístico. E, em verdade, numa arte de palavras certo poder peculiar deve residir permanentemente nos significados lógicos. Como dissemos num capítulo anterior, todos os usos da palavra são acessíveis à poesia, e a rejeição de qualquer dêles empobrece o meio à disposição do artista. O enunciado direto é um uso da linguagem, a implicação metafórica outro, e os dois mesclam-se com grande vantagem para a expressão. Cada poema, e a poesia em geral, paira entre os pólos da música e do enunciado direto; chamada na direção de um e outro, ela sabe que nem um nem outro constitui, sòzinho, o seu objetivo. Se ela se torna por demais musical afasta-se de uma das principais funções da linguagem e nesse caso o meio estaria em guerra consigo mesmo, caindo inclusive numa posição de enfraquecimento em comparação com a música, cujo grande poder se origina de sua autocoerência perfeita. A música é uma notação completa, uma linguagem com uma sintaxe organizada, uma perfeita coordenação entre seus sinais, uma gramática impecável de suas relações e de suas funções metafóricas. A não ser pelas origens naturais da música no canto, êste poder baseia-se numa elaboração coerente do meio, através da história, como algo de esotérico, razão por que agora temos a experiência esotérica a partir da qual podemos julgar seus produtos. A poesia, indissociàvelmente ligada à linguagem lógica, nunca atingiu uma autocoerência esotérica dêste tipo, nem tem probabilidades de fazê-lo. Além de certo limite tôda e qualquer tentativa de musicalização extrema e exclusiva fracassará em virtude da falta de uma perfeita gramática ou teoria harmônica do sistema. Não há nenhuma maneira de conhecermos os "significados" envolvidos, ou de sabermos sequer se êles existem, e muito menos de estabelecermos julgamentos a respeito, e os usos gerais da linguagem impedirão sempre êste tipo de desenvolvimento. Algum grau de musicalidade é essencial na poesia, porém um grau muito alto é contrário às suas próprias possibilidades. Seu ideal não é outra arte, mas a sua própria intertessitura, que mescla o enunciado meditativo à imagística de sentimento e de sentido.

CAPÍTULO X

A Arte do Drama

i. O DRAMA E A TEORIA DE IMAGÍSTICA

Todos os aspectos da arte mencionados nestes capítulos podem ser ilustrados pela forma do drama. É uma arte; é uma imagística dirigida aos olhos e aos ouvidos; e evidencia uma intertessitura característica. Existem nêle elementos de representação e de expressão. Incorpora as imagens visuais de cenas e pessoas, usa palavras nos diálogos, que podem entretanto incluir muitas utilizações da fala emotiva, analítica, declamatória, exclamatória, retórica, descritiva, lírica, musical, e assim por diante. Êle pode expressar estados de alma, emoções, e conflitos subjetivos; nasce da experiência e reflete-a; é clara e intensamente uma revivência. E, finalmente, assemelha-se a tôdas as outras formas porque explora muitas espécies de imagística e de tons expressivos mantendo sempre seu caráter típico. Como um ramo da arte, êle é uma interpretação da experiência por meio de imagens e palavras nas quais o figurativo e o expressivo se entrelaçam e na qual, em verdade, a lei de assimilação funcional é respeitada em relação a tôdas as espécies de imagens utilizadas.

Nos capítulos que se seguem reconsideraremos alguns dos principais problemas da forma dramática à luz de nossa teoria de imagens e de intertessituras de imagens.

ii. VARIEDADE DE FORMAS DRAMÁTICAS

A questão "o que é o drama?" permite duas respostas, uma histórica e complicada, a outra teórica e comparativamente simples, sendo que cada uma complementa a outra. O drama é todo o drama tal como o conhecemos por intermédio de uma multidão de exemplos históricos; e é também um tipo de arte cujo conceito foi elaborado para generalização de alguns aspectos muito freqüentes.

O primeiro sentido é complicado porque têm existido inúmeras variações da forma, cada uma com significação e função diversas, em culturas as mais variadas e, em tempos mais recentes, com crescentes manifestações de idiossincrasias pessoais, que contrastam com um drama que, como o religioso, seja firmemente baseado em crenças religiosas. A tragédia e a comédia gregas, os mistérios e moralidades da Idade Média cristã, o drama elisabetano, o drama clássico francês, a comédia de costumes, a *commedia dell'arte*, a *comédie larmoyante*, IBSEN, CLAUDEL, os expressionistas, as peças românticas e simbolistas, para mencionar apenas alguns tipos, têm todos sua maneira original de associar a forma dramática com certa visão da vida defendida por uma sociedade ou um indivíduo, e dêles aprendemos que o "drama" tem sido muitas coisas diversas para indivíduos diversos. Êle pode ser o servo de um credo, uma estória simples mas comovente, uma análise de personalidade, um retrato de costumes, a proclamação de um sentimento subjetivo, um veículo para a conquista ou o repúdio de uma fé, um conto de fadas ou fantasia, um "provérbio", uma narração histórica, uma alegoria; mas todo drama ou é de um tipo comum, isto é, um dos tipos històricamente predominantes, ou então, fazendo uso de vários dos aspectos associados ao drama, é uma mistura.

A segunda resposta, a teórica, sôbre o que é o drama parece-nos simples por comparação porque é fácil enumerar um grupo de características necessárias à forma. É preciso haver uma ação; isto é, os acontecimentos e situações devem ser acompanhados por tensão, mudanças repentinas e um clímax; as pessoas devem ser apresentadas com simpatia e verdade; a concepção deve incluir possibilidades para a arte do ator; e é preciso que haja algum significado central, seja êle religioso, moral, emocional ou psicológico, que atinja o cérebro e o coração do espectador. Tais ingredientes, presentes no drama mais simples como no mais complexo, no mais ritualístico e no mais sofisticado, no mais trágico e no mais cômico, originam-se das condições estéticas dessa arte. Partindo do fato de uma peça — a vida retratada pela interpretação dos atôres — nos dar prazer, é natural que sejam buscadas as ações mais adequadas a êsse objetivo, que são as tensas e excitantes, que por isso mesmo mantêm interessado o espectador. Dessa simples condição inicial tudo o mais decorre: a arte da construção dramática sutil, de retratar vìvidamente as pessoas, de buscar todos os meios de intensificação para a expressão. Mas não nos antecipemos uma análise mais detalhada; é suficiente agora indicar nos têrmos mais breves e gerais o que é o drama reservando a análise mais precisa para as seções que se seguem. É conveniente, além do mais, antes de entrarmos por enunciados teóricos a respeito de aspectos e tipos do drama, catalogar o maior número possível de fontes de prazer em uma peça. Gostamos da estória, da caracterização, gostamos de nos interessar com uma certa simpatia pelos bons e maus momentos daqueles personagens, seus problemas e suas emoções. Gostamos do desenvolvimento de uma idéia por meio de situações dramáticas, e da libertação emocional que isso ocasiona. Sentimos prazer em observar a habilidade do dramaturgo, sua construção, seu sentido de teatro, as oportunidades que dá aos atôres. Outra fonte de prazer vem do estilo e da linguagem, seja em verso ou prosa, da eloqüência, da poesia, do espírito, do epigrama, da retórica, dos sentimentos ou idéias expressados *en passant* ou que são produto imediato de uma situação. E, por último, temos prazer na cenografia, na produção, na interpretação, e nas personalidades dos atôres e atrizes, que são indissociáveis de sua arte. Êsse arsenal de prazeres, imensamente rico e variado, atrai-nos sempre para o teatro, e é preciso que uma peça seja muito ruim mesmo para não conseguir oferecer-nos sequer um ou outro dêsses prazeres. Algumas não passam de armadilhas por meio das quais, segundo os puristas, ficamos enredados nas superficialidades da cenografia e suas atrações sensoriais, e nas quais a própria interpretação é relegada ao nível de espetáculo gratuito e vulgar. Por outro lado, o uso harmonioso de tantos meios de expressão pode alcançar efeitos intensos e comoventes a ponto de outorgar uma aura tôda particular à forma.

Nas páginas que se seguem, de análise e definição, tentaremos não nos esquecer desta idéia singela dos prazeres que temos ao assistir a uma peça teatral.

III. A IDÉIA DO "DRAMÁTICO"

Nossa noção do dramático deriva-se em primeiro lugar de coisas excitantes observadas na natureza e na vida humana, porém tendo sido tal noção refinada pela própria arte do drama, o que resulta é que a forma viva e a forma de arte são agora indissociàvelmente interligadas na idéia. A palavra "dramático" tem um significado natural em relação a quaisquer acontecimentos repentinos, surpreendentes, perturbadores ou violentos, ou a situações e seqüências de acontecimentos caracterizados pela tensão. As tempestades, as ressacas e as enchentes, os animais que perseguem e matam sua prêsa, eis os dramas da natureza. Os acidentes, a morte repentina, os triunfos, constituem dramas naturais do destino humano, que conquistam diàriamente espaço nas manchetes dos jornais. É lugar-comum o serem êstes últimos desdenhados por demais sensacionalistas, mas constituem indicadores infalíveis do que toca os homens e lhes prende o interêsse, e não era por acaso que IBSEN estudava tão cuidadosamente os jornais diários. Diz-se comumente que o conflito faz o drama, porém a surprêsa e, muito particularmente, a tensão, são indícios mais verdadeiros. Ambas, é claro, nascem do conflito, porém nem sempre, e o conflito só é dramático quando isso acontece. Um jôgo de *cricket* implica um conflito, mas de tensão muito variável, como poderão atestar espectadores estrangeiros; êle só se torna um conflito dramático em determinados momentos quando o ritmo se intensifica e a partida está para ser decidida. Por outro lado, o que pode haver de mais dramático do que um trem correndo a tôda velocidade na direção de uma ponte quebrada? No entanto, nesse caso, o que temos é apenas uma intensa expectativa, sem conflito algum.

Quando a imagística da arte incorpora a si tais aspectos, nós lhe atribuímos uma qualidade "dramática", e é claro que o processo não é restrito ao drama e ao teatro. O estilo barroco na arquitetura, as esculturas de MIGUEL ÂNGELO, as pinturas de DELACROIX e PICASSO, todos oferecem-nos exemplos do dramático nas artes plásticas, enquanto muitos aspectos da música — ritmos, mudanças de tonalidade, andamentos, enfim tôda sua "dinâmica" — bem como do *ballet* (que se aproxima do drama), também merecem tal denominação. A forma da sonata é comumente considerada como uma estrutura de qualidades dramáticas. As máscaras, muito embora prêsas a uma única expressão imutável, são carregadas de efeitos dramáticos.

No drama pròpriamente dito, a fórmula básica é a de que as pessoas tomam decisões e agem segundo estas, com conseqüências que envolvem outras pessoas, donde se seguem complicações e crises. Alguns acontecimentos e ações sempre já aconteceram antes do comêço; o início de uma peça pressupõe que uma determinada situação existe entre um certo grupo de pessoas, sendo que a peça nos mostra sua evolução a partir de então. Em outras palavras, um passado e um futuro estão sempre implícitos nas cenas iniciais, o que em verdade também pode ser dito a respeito de qualquer outro momento subseqüente da peça; isto constitui um aspecto essencial de um *enrêdo* ao qual tudo se liga em relação tensa por um curto espaço de tempo. Quando falamos de situações dramáticas falamos daquelas que nascem de personalidades humanas interligadas e suas circunstâncias, e às quais são inerentes o destino e a fatalidade. Um dos efeitos mais marcantes e poderosos do drama (em contraposição à narrativa ou ao filme) nasce do fato dêle apresentar um *grupo* de pessoas, simultâneamente presentes no palco, assim reunidas pelo braço do destino. Os acontecimentos e ações e pressões múltiplas da vida são então sentidas — quase que poderíamos dizer "vistas" — como presenças atuantes sôbre o grupo.

O drama grego definiu desde cedo êsse esquema geral, muito embora segundo ARISTÓTELES (*Poética*, III, i) o próprio nome tenha significado originàriamente apenas aquêle tipo de poesia que "imitava" por meio de uma apresentação dos personagens como se fôssem reais e engajados numa verdadeira ação. É claro que personagens e ações que não sejam excitantes ou tensos podem também ser apresentados dessa maneira, de tal modo que se o drama não houvesse feito mais do que isso êle não teria jamais se tornado "dramático". Donde a importância das complicações excitantes e da crise. A forma de revivência requer, para ser por si bem sucedida, bem como para captar as emoções do espectador, uma concentração de efeitos, que se deriva de uma intensificação no andamento dos acontecimentos, nascida de situações complexas e da gravidade dos problemas em jôgo na situação representada. O drama não-literário, feito só para divertir (como, por exemplo, a comédia policial) cultiva apenas as excitações exteriores. O drama literário deriva sua excitação da seriedade de seus temas e assuntos.

Tem sido o hábito dos grandes dramaturgos seguir tais exigências naturais da forma da representação. Êles têm sempre cultivado o bom "enrêdo". Alguns, como SÓFOCLES e RACINE, têm sido mais hábeis do que outros; mas nenhum negou sua importância. E aprenderam por sugestões da própria vida o que constitui um bom enrêdo. Noutras palavras, exploram para a arte dramática a imagística dramática gerada pela vida.

E assim ocorre que nossa noção do "dramático" é constantemente influenciada pelo jôgo das duas idéias do drama na vida e da qualidade dramática cultivada na arte. E à medida que a palavra vai assumindo um significado técnico em relação ao drama passa a sugerir também a possibilidade da concentração de vários modos do dramático, do que decorre a estilização que implica uma complicação e uma intensificação *sustentadas* que não são normalmente encontradas na vida real. Quando consideramos que uma peça não é boa o que queremos dizer é que ela fica aquém dessa estilização.

Muitas coisas, operando às vêzes separadamente e às vêzes em conjunto, podem ser dramáticas numa peça: a ação, quando complicada, ou tensa, ou impetuosa; as falas, quando revelam dilemas e conturbações individuais e uma gama explosiva ou tempestuosa de emoções e paixões; as surprêsas de tôda espécie, tais como os confrontos, as descobertas, as confissões, as mudanças de conceitos e de situações; os ritmos de várias espécies (cujas modulações, captadas na linguagem e no desenvolvimento da ação, estão entre os elementos dramáticos mais potentes); e a dialética das idéias, das cenas e das situações. Não há peça que use em todos os momentos tôdas as formas do dramático, porém tôdas as usarão suficientemente para estabelecer a sensação de que o dramático é o predominante na obra. Mas mesmo assim "um drama" é qualquer uma das variações da forma dramática que se situe entre dois extremos, aquêle em que há a maior concentração concebível, e o em que o dramático é inteiramente negado. RACINE e IBSEN estão próximos do primeiro limite, CHECOV por vêzes perto do segundo.

Nenhum dêsses aspectos, no entanto, deve ser tomado num sentido exterior ou superficial. No bom drama, as aparências sensoriais são sempre ligadas a significados, pensamentos, filosofias, sentimentos religiosos, julgamentos morais. Em verdade é preciso ser dito categòricamente que a mais intensa qualidade dramática será alcançada onde estiver implicado o maior número possível de significados vitais. Isso pode ser ilustrado mesmo no drama não-literário. Com tôdas as suas falsidades o melodrama depende, na mente do público, da validez do conflito entre "a virtude" e "o vício" encarnados respectivamente no herói e no vilão. E por isso mesmo floresceu particularmente na Inglaterra vitoriana porque naquele tempo tal conflito era agudamente sentido. A peça de mistério ou policial, explorando todo tipo de choque nervoso, depende, indiretamente, de um senso moral de horror ao assassinato. O drama "fatalista" do início do século XIX (especialmente na Alemanha), que era mecânico em seu uso dos chavões teatrais e privado de qualquer qualidade poética, dependia ainda assim da provocação de um autêntico senso da fatalidade e do sobrenatural. Tais exemplos servem para mostrar que as imagens do drama — tôda a vívida experiência sensorial atirada do palco ou arena iluminados em direção ao espectador, tôda a convincente ilusão de ação violenta e catastrófica — são impregnadas de pensamento e julgamento humanos. Nesses casos êstes últimos serão estereotipados ou convencionais, já que o autor de uma peça de mistério não faz qualquer revelação nova a respeito da natureza humana, mas mesmo assim estão presentes, incorporados ao próprio material da estória. Em verdade poderão êles ser chamados de agentes da forma por libertarem o elemento dramático.

O senso de significação, no entanto, é importante para a própria ação, o elemento tão universalmente dito indispensável ao drama. Na "ação" de uma peça espera-se que as pessoas "façam alguma coisa" e assim criem uma concatenação de ações, situações e acontecimentos. Todos nós executamos diàriamente inúmeras ações que não são nada dramáticas porque pertencem a uma rotina pacífica. Quando as ações, porém, são plenas de conseqüências, então elas tornam-se dramáticas. "Ser plena de conseqüências" é uma frase que só podemos usar em relação à significação de uma ação e seus possíveis efeitos. Nisso entram tôdas as convicções e princípios segundo os quais vivemos, bem como nossas interpretações gerais da experiência. O prestígio peculiar da "ação" no drama não resulta apenas do sentido objetivo de alguma coisa que acontece, ou de pessoas a criarem movimentação, originando-se, antes, de um sentido geral de destino e fatalidade nas ações que têm conseqüências importantes. O "destino" tem sido sempre um tópico muito explorado em qualquer debate sôbre o drama; o que não surpreende, por serem as duas coisas ligadas por sua própria natureza. Existe, sem dúvida, uma forma não-dramática de destino, como no caso em que dizemos "foi seu destino viver uma vida longa e tranqüila na aldeia em que nasceu". Por outro lado, o destino muitas vêzes emerge como uma presença tangível, com a fôrça de uma personalidade, da interação entre acontecimentos e pessoas; e onde tal interação se mostra mais marcante, onde o homem parece ser joguête de fôrças inteiramente fora de seu contrôle, é que a noção de destino se torna mais portentosa. Uma situação na qual um homem é submetido a uma mudança completa de sorte, ou a um sucesso inusitado, ou a uma perseguição, ou a qualquer outra coisa no gênero, mostra-nos o destino em posição de mando, gerando o drama.

Do mesmo modo que as ações são dramáticas por causa da fatalidade que há nelas, assim também a tragédia é altamente dramática porque seus significados são complexos, profundos e sublimes, botando em jôgo nosso senso dos desígnios divinos, da ordem e da justiça no universo e na vida humana, e nossas convicções sôbre o bem e o mal. Aquêles momentos no decurso da peça nos quais tais significados são clarificados, são sempre de grande intensidade emocional. Por isso, sem dúvida, a tragédia tem sido por tradição especialmente associada à forma dramática, enquanto os elementos trágicos em outras formas literárias, como por exemplo o romance, quase sempre produzem uma qualidade dramática.

Do mesmo modo, a fôrça dramática dos rituais depende inteiramente dos significados em jôgo. Os ritos pertencem à religião, da qual derivam todo o seu mistério e significação; e são intensos e dramáticos porque pertencem aos deuses. As emoções ficam exacerbadas durante a sua celebração em virtude dêsse senso do significativo, e a formalização de um ritual é a fixação do esquema cerimonial que se verificou ser o mais adequado à evocação da reação emocional máxima aos significados religiosos invocados.[1] O mesmo princípio se aplica aos julgamentos e acareações que constituem o dramático na vida real e que portanto desde há muito se tornaram material comum do teatro; uma cena de julgamento sempre esquenta uma peça. Não é só porque representa um exemplo óbvio de "conflito"; o conflito em cada cena dessas é intensificado e o *suspense* criado em virtude de todos os significados associados à lei, à noção do certo e errado, ao crime e castigo, em virtude do destino de uma pessoa depender do resultado do julgamento, e em virtude de ser a justiça reafirmada ou corrompida pelo mesmo resultado. Podemos lembrar também uma situação como a da abdicação de um rei, que é uma situação dramática, como sabia SHAKESPEARE, por causa da instituição da monarquia e tudo que ela implica religiosa, política e socialmente. Quando um rei abdica, a própria monarquia é posta em dúvida, de forma clara.

Dêsses exemplos podemos concluir que definir o drama apenas como "ação" ou "conflito", como muitas vêzes se faz, é depender por demais de uma abstração limitada. É verdade que o incidente físico e o conflito produzem alguma coisa dramática; porém a qualidade dramática de qualquer momento ou situação numa peça é diretamente proporcional a todos os significados em jôgo. Êstes incluem, naturalmente, o "conflito" de idéias ou de convicções representadas pelos personagens da peça, porém estendem-se também a todos os significados que operam sôbre determinado contexto social. As situações humanas só se salientam quando situadas em relação a tais dados de significação espiritual e social, como podemos ver de imediato nos temas e enredos das peças elisabetanas ou, de forma igualmente marcante, nas de IBSEN, com sua atmosfera do final do século XIX.

A fôrça dêsse ponto sôbre os significados no drama pode ser deduzida do efeito criado pelo exagêro. Um significado muito deliberadamente enfatizado produz o efeito que chamamos de teatral. É um interessante problema de equilíbrio verificar até que ponto se constitui uma ênfase válida, e quando se começa a prejudicar as qualidades positivas dessa mesma ênfase pelo exagêro. O melhor drama traz consigo uma impressão de se "preparar uma cena" que, em si, contribui para a ênfase do que está para vir, indicando propositadamente seu significado. Por vêzes isso fica implícito na exposição, como nas primeiras cenas de *Hamlet*, ou *Macbeth*, ou *Antony and Cleopatra*, onde personagens secundários a um tempo ajudam a iniciar a ação e, sendo secundários, formam uma platéia preliminar que interroga os acontecimentos e procura descobrir-lhes a significação. Mas às vêzes o autor prepara sua cena com deliberação ainda maior. Um exemplo destacado seria a abertura de *O Grande Teatro do Mundo*, de HOFMANNSTHAL, quando Deus distribui papéis às almas que estão a ponto de entrar no mundo. Aqui a imagem do "teatro da vida", dando corpo à qualidade do teatral, é em si usada para emprestar fôrça à cena. Ela determina o tom grandioso e solene, comunicando aos espectadores que está para ser representado algo significativo e pleno de conseqüências: uma peça está começando, seu significado a princípio oculto, mas sendo gradativamente revelado. O sentido do dramático e do teatral irradia dessa imagem, por meio da qual o poeta determina seu objetivo, e duplica seu efeito.[2]

WAGNER, tantas vêzes escolhido por NIETZSCHE e THOMAS MANN para aplausos por vêzes um tanto ambíguos — como um gênio dotado dos mais profundos instintos teatrais, era mestre da "mágica" que emana de uma cena cuidadosamente sublinhada. Um dos melhores exemplos é a cena 5 do Ato III de *Os Mestres Cantores*, que progride da homenagem a Sachs para o concurso entre os cantores, a vitória previsível, mas ilustrativa de Walter, e finalmente, no ápice desta vasta e maravilhosa construção teatral, a exaltação da *deutsche Ehre* e da *deutsche Kunst*. Todo o poder da música, aqui incorporado à tessitura teatral, é generosamente derramado na expressão da expectativa de *Ergriffenheit* da multidão, no cerimonial significativo e na vitória de uma idéia. As grandes cenas das óperas de WAGNER são tôdas "encenadas" assim; tôdas têm um significado que é não apenas evidenciado na ação e nos personagens, mas também exibido em todo aparato da imagística teatral e musical. Os *Leitmotive* de WAGNER são um recurso que colabora para êsse objetivo, e que se integram com justeza em todo o esquema. São uma série de indicações por meio das quais WAGNER solene e constantemente chama a atenção para o significado central de sua fábula ou mito. Êles compartilham a ambigüidade da qualidade teatral ao serem apresentados por vêzes com belíssima discrição e caráter sugestivo, e por vêzes de forma gritante. E é por isso que em certos momentos êles parecem uma nova e maravilhosa invenção, e a outros um recurso tão óbvio que beira a infantilidade. Todos êsses aspectos de WAGNER, porém, tornam-no um soberbo exemplo da qualidade específica do teatral, cuja essência é o significado dramático pôsto em relêvo, enunciado de forma excessiva, deliberadamente alardeado, e banhado de emoção, excitação, reverência e exaltação.

Tal qualidade teatral, em sua forma mais pura, reforça a estrutura do drama, e em formas corrompidas prejudica-a. Por um lado, ela intensifica o sentido da imagem dramática, provoca uma participação excitada do espectador, e assim propicia a realização da peça em suas ligações sociais. A *scène-à-faire*, a "grande cena", a "grande ária" na ópera, as famosas cenas de debate em IBSEN, bem como o aproveitamento de cenas de julgamento, acareação e cerimonial, cenas "naturalmente" dramáticas que utilizam multidões e que constituem peças dentro de peças, teatro dentro do teatro — tôdas essas evidenciam a sutil mistura do dramático e do teatral, a legítima invocação, na platéia, do senso da importância dramática, a valorização teatral positiva. A técnica de distanciamento de BRECHT (*Verfremdungseffekt*) também se origina dêste processo de se tornar o espectador consciente da *imagem* teatral, muito embora seu método seja algo grosseiro. Por outro lado, todo o processo pode ser tão mal conduzido que o resultado chegue a se tornar inteiramente negativo. Em lugar de um efeito intensificado e mais impressionante ficamos com artificialidade, afetação e exagêro; ou com ênfase demasiada sôbre o significado ou um grande esfôrço para dar ênfase a um significado que não existe. Muitas obras do estilo barroco na escultura e na arquitetura, com seus gestos e formas amplos e agitados, pairam precàriamente na tênue fronteira entre o dramàticamente positivo e o teatralmente negativo. Devemos notar a esta altura que o histrionismo é a forma pessoal dêsse fenômeno, quando vemos o teatral jorrar do indivíduo. A maior degradação é vista na procura de recursos e truques baratos que nos mostram apenas a concha ôca do dramático-teatral, como — para tomarmos um exemplo simples e óbvio — quando o autor bajula os atôres, ou ainda mais freqüentemente as atrizes, e suas tendências histriônicas, criando-lhes papéis "fáceis", ou introduz em seu texto cenas feitas para exibições de interpretação e mímica que servem apenas para satisfazer os intérpretes. Isso é depender exclusivamente dos efeitos, das formas vazias, do teatral que não é ênfase sôbre significados, mas vazio de qualquer significado. É um tipo de fraqueza para a qual ANOUILH tem uma certa tendência.

A ópera em geral — a não ser pelo que já foi dito sôbre WAGNER — constitui curioso adendo a êsse problema. Ela é notória pela sua eficiência em produzir efeitos teatrais, a ponto de "operístico" ser por vêzes usado como sinônimo pejorativo de teatral. Não há dúvida de que isso se deve ao aspecto de ênfase excessiva a que nos referimos. A estrutura musical altera o dramático e, acima de tudo, a natureza da interpretação, que se torna necessàriamente muito mais estilizada e convencional. Isso resulta inevitàvelmente numa excessiva ênfase sôbre o gesto. O gênio de WAGNER transformou tal fraqueza numa certa forma de triunfo porque seus assuntos mitológicos e heróicos prestam-se bem ao estilo do gesto grandioso.

IV. A FALA E O DIÁLOGO DO DRAMA

Após as observações gerais das seções anteriores seria possível agora, segundo precedentes convencionais que remontam a ARISTÓTELES, discutir a ação e o enrêdo. O argumento dêste ensaio requer, porém, que falemos primeiro sôbre a *imagística característica* e a *intertessitura* do drama, os têrmos sensoriais que lhe dão uma personalidade distinta como arte. Por isso mesmo examinaremos agora a fala, a imitação (de uma personalidade) e o gesto como o principal foco da forma dramática, deixando o enrêdo para mais tarde.

O drama, como uma das artes do teatro, é uma forma composta, por ter mais de um "meio" a seu serviço. O dramaturgo, o ator, o diretor, o cenógrafo e outros, todos contribuem com alguma coisa; e mesmo que um critério austeramente purista relegasse o diretor e sua equipe a uma posição secundária, ainda resta todavia a inelutável união do diálogo e da interpretação, da representação de uma situação e a imitação de uma personalidade, o que situa o drama em algum ponto entre as artes literárias e as da mímica e da dança. Num drama os atôres interpretam e dizem papéis em um cenário localizado. Mesmo o cenário mais cósmico ou mitológico — de ÉSQUILO, da alegoria barrôca ou das peças de Fausto — são localizados, e os sêres sobrenaturais nêle são antropomórficos. E esta interpretação e fala, ou ação e diálogo, apresentam-se não apenas como uma harmonia de meios diversos, ou como a adaptação mútua de duas coisas separadas, mas como uma complexa imagística de arte baseada numa complexa imagística da natureza. Pois a fala e seu gesto correlato formam uma intertessitura natural de imagística; sua associação não é fortuita e sim essencial e orgânica.

A fala toma muitas formas, já que existe onde quer que as palavras sejam utilizadas para comunicação ou expressão, e tôda espécie de fala é acompanhada por maior ou menor grau de gesto, que pode ser apenas uma mudança da expressão facial, ou gesticulação, ou mesmo movimento dos membros ou do corpo. E assim nossa idéia de uma conferência, de um discurso num congresso de industriais, de uma oração parlamentar, de um sermão, de um discurso demagógico por um dominador de massas, ou de uma palestra informal por um professor, ou o tom da fala na conversa, é sempre determinada por duas coisas. Por um lado, temos a voz que transmite significados e tôda espécie de emoção auxiliar por suas próprias inflexões; e, por outro, ela encontra um acompanhamento natural e correlato no gesto físico. Cada um dos tipos de fala mencionados acima mostrará um estilo diferente de comportamento físico. Isto aplica-se *a fortiori* às formas exaltadas da fala usadas quando se é prêsa da emoção e da paixão. Ações físicas, de maior ou menor violência, inclusive a expressão facial, acompanham as palavras ditas, compondo as duas, juntas, uma expressão total de nossos sentimentos. Nem só as palavras nem só os gestos, porém os dois em conjunto, mostram o quanto estamos irados, ou alegres, ou mal-humorados ou agressivos, em determinado momento. Essa ligação íntima entre dois modos naturais de expressão, reconhecida em manuais de interpretação teatral desde os tempos elisabetanos, é a base do drama, o qual, como ficou dito acima, representa pessoas em uma relação de crise entre elas. A espécie de linguagem que é falada no curso de tal relação, pronunciada sob a influência de enorme variedade de emoções, sentimentos, paixões e manifestações de fôrça de vontade (conseqüentemente uma linguagem que é sempre parte de uma excitação físico-mental) é a fala característica do drama. Ela é o agente da ação, do enrêdo, das tensões. É uma linguagem ativada, que implica movimento constante, em desenvolvimento, e mudanças nos sentimentos e nas relações das pessoas. É uma linguagem que torna explícitos tanto a ação exterior quanto os motivos que as compelem. A fala dramática é, assim, a realização completa e adequada, em diálogo, de uma situação tensa entre pessoas. Para expressar o assunto em têrmos dos princípios da imagística podemos defini-la como uma intertessitura de imagens, composta de fala e gesto coordenados (interpretação), que evidencia em têrmos sensoriais uma visão da vida e de comportamentos humanos. Na arte dramática tal complexidade é — como em tôdas as artes — uma construção ou criação, no sentido de que o dramaturgo constrói um sistema de fala e interpretação para expressar uma concepção determinada. Esta, porém, é baseada numa imagística natural complexa, como foi dito acima.

Para exemplificar essa fala característica basta que nos lembremos dos inícios das peças de SHAKESPEARE e RACINE. É notável a coerência e segurança com que estabelecem, desde o início, a sensação de uma situação momentosa. Cada palavra dita já é uma participação nos acontecimentos, mas é ao mesmo tempo uma espécie de profecia. Basta pensar no abrir do pano sôbre a malta de cidadãos romanos revoltosos que dentro de poucos segundos proclamará Coriolano inimigo nº 1 do povo e reclamará sua morte. Lear diz desde logo as palavras que resumirão com terrível ironia a ação que se segue:

Meantime we shall express our darker purpose.
Give me the map there. Know we have divided
In three our kingdom: and 'tis our fast intent
To shake all cares and business from our age,
Conferring them on younger strengths, while we
Unburthen'd crawl toward death.
(T — 26)

Lembremo-nos das falas iniciais, intricadas e excitadas, de Iago, que regurgitam com tôdas as características principais de sua personalidade — o ódio, o cinismo, a ambição, a avareza e a dissimulação como instrumento de sua asseveração pessoal pervertida — Iago a falar de seu nôvo pôsto junto a Otelo e a incitar Rodrigo a ajudá-lo a criar problemas com Brabâncio por causa de Otelo e Desdêmona. *Antony and Cleopatra* abre com uma fala de Filo na qual sua indignação lhe arranca uma vívida descrição da situação de Antônio. Na fala sua violência de sentimento é igualada por uma fôrça de expressão que tende para a hipérbole, mas que permanece, entretanto, simples e extraordinàriamente precisa. Uma situação de dimensão trágica é indicada, uma reação é expressada, e com isso o drama já está iniciado. Quando Filo está falando, entram Antônio e Cleópatra e temos a oportunidade de testemunhar a sublime "fascinação" de Antônio, enquanto imediatamente após chegam as "novas de Roma". RACINE, com estilo inteiramente diverso, é no entanto comparável no domínio da fala dramática no início de uma peça. Basta lembrar como começa *Britannicus*:

ALBINE:

Quoi! tandis que Néron s'abandonne au sommeil,
Faut-il que vous veniez attendre son réveil?
Qu'errant dans le palais, sans suite et sans escorte,
La mère de César veille seule à sa porte?
Madame, retournez dans votre appartement.

AGRIPPINE:

Albine, il ne faut pas s'éloigner un moment.
Je veux l'attendre ici: les chagrins qu'il me cause
M'occuperont assez tout le temps qu'il repose.

Tout ce que j'ai prédit n'est que trop assumé:
Contre Britannicus Néron s'est déclaré.
(T — 27)

Seria cansativo citar outros exemplos, embora devamos mencionar que êles podem ser encontrados no drama em prosa moderno de IBSEN, SARTRE, COCTEAU e outros, não menos do que em SHAKESPEARE e em RACINE, e em verdade minha razão para citar tantos e, além do mais, sempre do início das várias peças, é a de dar ênfase à singularidade desta espécie de fala e à maneira pela qual os grandes dramaturgos ferem a nota certa desde o primeiro momento. Pois uma peça não é apenas diálogo ou conversa com ações e acontecimentos tensos a ela acrescentados ou interpolados. É algo mais atlético e compacto, que captura a situação de conflito ou dilema ao focalizá-la, ao dar-lhe a forma de fala-mais-gesto.

Uma linguagem dramática defeituosa é bem ilustrada pelas obras de BYRON, e podemos tomar um exemplo do *Manfred*. Devemos lembrar, é claro, que o próprio poeta descreveu sua obra como "uma espécie de Poema em diálogo (em verso branco) ou Drama", porém vangloriava-se de "tê-la tornado *inteiramente impossível* (*sic*) para o palco, pelo qual meus contatos com o Drury Lane me geraram o maior desprêzo" (carta a MURRAY, 15 de fevereiro de 1817). BYRON referia-se, sem dúvida, aos vôos de fantasia na localização do poema, como por exemplo, "A Sala de Arímanes — Arímanes em seu Trono, um globo de Fogo, circundado pelos Espíritos", coisas que não excluem por si a qualidade dramática, embora dificultem bastante a produção. Existe em *Manfred* uma quantidade considerável de surprêsa e efeitos dramáticos aceitáveis. Uma galeria gótica à meia-noite, com um mágico a conjurar espíritos, não é um mau começo para uma peça, embora seja bem verdade que um drama emocional privado esteja também se desenrolando dentro do próprio Manfred. Mas o que importa é que o dramático não fica estabelecido claramente como um tipo inequívoco de forma, como pode ser visto pelo modo de falar de Manfred:

The spirits I have raised abandon me —
The spells which I have studied baffle me —

The remedy I reck'd of tortured me;
I lean no more on superhuman aid,
It hath no power upon the past, and for
The future, till the past be gulf'd in darkness,
It is not of my search. — My mother Earth!
And thou fresh breaking Day, and you, ye Mountains,
Why are ye beautiful? I cannot love ye.
And thou, the bright eye of the universe,
That openest over all, and unto all,
Art a delight — thou shin'st not on my heart.
And you, ye crags, upon whose extreme edge
I stand, and on the torrent's brink beneath
Behold the tall pines dwindled as to shrubs
In dizziness of distance; when a leap,
A stir, a motion, even a breath, would bring
My breast upon its rocky bosom's bed
To rest for ever — wherefore do I pause?
I feel the impulse — yet I do not plunge;
I see the peril — yet do not recede;
And my brain reels — and yet my foot is firm:
There is a power upon me which withholds,
And makes it my fatality to live;
If it be life to wear within myself
This barrenness of spirit, and to be
My own soul's sepulchre, for I have ceased
To justify my deeds unto myself —
The last infirmity of evil.

(T — 28)

A excessiva preocupação com a expressão de pensamentos bem formulados estraga o sentido de urgência emocional e resulta em artificialidade. Esta não é a linguagem dramática do suicídio, mas a de uma pessoa vaidosa, cheia de complacência e de pena de si mesma, a assumir poses dramáticas para impressionar a si mesma e à platéia. É uma linguagem de pensamentos, de reflexão introspectiva, que é típica de todo o poema. De modo que muito embora haja por vêzes um certo ar de drama e muita preocupação com atitudes, o tom característico não existe no diálogo. As palavras de Manfred não são ação-em-palavras e sim meditação agitada. Falta a BYRON o sentido do diálogo dramático e o de como incorporar a êle a caracterização e a ação. Seu talento é o da narrativa altissonante colorida, sem dúvida, por um traço narcisista e histriônico.

O caráter particular do drama é assim determinado por uma forma de linguagem; sempre existe uma "ação" ou "enrêdo", porém, que deve ser expressado principalmente pelo diálogo. O gesto acompanha a fala; as relações entre os personagens configuram-se na fala. A intertessitura característica da imagística do drama, que se deriva do aspecto básico de *revivência* e imitação de personalidades, reside numa unidade de fala e gesto na qual uma ação ou enrêdo se tornam manifestos. Isso configura o drama em contraposição a formas que utilizam algumas das mesmas características. Pessoas, situações, acontecimentos, ações e crises pertencem tanto à poesia narrativa, à novela e ao filme quanto ao drama; a imitação e a revivência, por outro lado, pertencem também a outras formas de teatro, tais como a ópera e o *ballet*, que têm aspectos dramáticos, mas que não são drama. A aliança dêsses dois grupos de características produz uma forma especial e distinta a que chamamos "uma peça".

O aspecto fala-gesto, tal como é aqui concebido em têrmos de intertessitura de imagens, é o eixo de tôda a idéia da forma dramática por ser, no processo do desenvolvimento dramático, o foco tanto de determinado ponto, no tempo, dêsse desenvolvimento, quanto de tôdas as suas implicações. Pois esta forma é particularmente distinguida por duas coisas intimamente relacionadas uma à outra: a progressiva revelação de uma situação de crise, que é intensamente sentida, desde o levantar do pano até o final, como um *processo* no tempo, que tem passado, presente e futuro, e também o sentido de que qualquer momento dado é passível de ser isolado e visto como um centro focal do total da ação. A situação a qualquer momento é completamente interligada com a ação total, e deriva tôda a sua significação de sua localização precisa numa série de acontecimentos. Isso dá à fala sua qualidade dramática específica. Os acontecimentos e ações eclodem nela ou preparam-se para eclodir. Ela é sempre a expressão da paixão, da vontade, do sentimento, ou da criação do *suspense;* seja demonstrativamente por dizer dos sentimentos em jôgo, ou — plena de referências, informações e implicações — por contribuir para a tensão gerada por determinada concatenação de acontecimentos e circunstâncias.

As principais características da forma, dos personagens, das situações, da ação, da crise, do gesto, do diálogo, assim encontram seu ponto de integração na imagística fala-gesto. É uma fusão orgânica. Personalidade implica ação e diálogo, o diálogo implica alguma coisa que o provocou, as situações implicam decisões e comportamento, a crise implica acontecimentos que envolvem pessoas. A complexidade de imagem característica do drama manifesta-se onde tais aspectos realizam plenamente as implicações que cada um contém para o outro, como pode ser visto na obra dos três maiores mestres da forma, SHAKESPEARE, RACINE e IBSEN. SHAKESPEARE inclui mais em seus esquemas do que os dois outros, e conseqüentemente, muito embora sua contextura seja sempre — ou quase sempre — perfeitamente dramática, seu desenho inclui excessos exuberantes. RACINE e IBSEN, por uma restrição mais severa na composição, sugerem mais poderosamente a perfeição do tipo, embora não sem um toque da artificialidade que tantas vêzes jaz à sombra da arte perfeita.

V. DIÁLOGO E INTERPRETAÇÃO MAL-AJUSTADOS; EFICÁCIA INDEPENDENTE DO ATOR

O ideal da unidade fala-gesto, que pertence à forma particular do drama e é a ela circunscrito, tanto em sua contextura como em seu desenho arquitetônico, implica também o tipo ideal do ator. Êste será o homem capaz de realizar plenamente em sua fala e interpretação o total da contextura de imagística implícita no plano do dramaturgo, e do qual o texto é a chave. Três grupos de significados — as palavras, a voz e os gestos — unem-se em sua interpretação de tal modo que sentimos de maneira igualmente forte que o ator se submeteu perfeitamente à intenção do autor e que o autor concebeu sua peça perfeitamente para a arte do ator. Podemos expressá-lo de outro modo dizendo que um bom texto dramático, em si, sugere ou até mesmo impõe a interpretação adequada, e que nessas circunstâncias o ator excelente sabe muito bem que tem oportunidades suficientes para seu talento sem acrescentar mais enfeites extravagantes ou pessoais.

É também verdade que dois dos instrumentos do ator, sua voz e seu gesto, podem adquirir grande importância independente. A mímica pode ser tornada numa imagística das mais explícitas. Peças dessa natureza, geralmente farsescas e ligadas a cenas da vida quotidiana, foram conhecidas no antigo teatro grego e romano, e a arte da mímica ainda é cultivada hoje, embora em escala restrita. Uma mímica pode ser descrita como um sistema de imagística de gesto que transmite significados dramáticos pré-lingüísticos. Tal aspecto da arte do ator pode salientar-se excessivamente numa peça comum, desenvolvendo-se em conflito com as intenções do autor e dando ao ator precedência sôbre a peça.

A voz não pode alcançar o mesmo grau de independência porque precisa, apesar dos pesares, continuar a dizer palavras. Mas mesmo aqui somos levados a reconhecer o papel importantíssimo da qualidade do poder vocal do ator na interpretação expressiva. Como dissemos em capítulo anterior, a música da lìnguagem é a música da voz falando, e as mais melífluas palavras podem ser pronunciadas como sons os mais ásperos. As palavras não passam de símbolos abstratos, e para que seja revelado seu pleno significado dramático elas precisam ser materializadas no contexto sensorial dos sons vocais aos quais os significados da emoção e do sentimento são por natureza inerentes. Se palavras frívolas são ditas com tristeza, ou vice-versa, um truque cômico dos mais comuns, reconhecemos imediatamente a discrepância entre a expressão vocal e o sentido, o que ressalta a expressividade independente da voz. Tal poder pode unir-se à mímica e tornar-se por sua vez uma fôrça que contribua para a destruição da unidade fala-gesto do drama, a não ser, é claro, nos casos em que se pretende atingir a paródia ou a comédia.

Por outro lado, temos nestes fatos a razão por que peças sem maior qualidade podem chegar a parecer obras teatrais toleráveis ou até mesmo bem sucedidas, ou por que personagens de peças perfeitamente medíocres podem tornar-se poéticos quando entregues a um ator de grande imaginação. Em tais casos reconhecemos que estamos vendo uma peça ruim, porém analìticamente tomamos conhecimento do trabalho especializado do ator. Não é que êle esteja evidenciando especialmente a *sua* arte, a arte da interpretação, pois como já dissemos êle pode fazê-lo perfeitamente e ainda assim servir a Sófocles ou Shakespeare. Êle está apenas salientando um ou dois aspectos de sua arte, usando seus recursos para compensar certa pobreza de outro aspecto. Uma peça mal escrita pode assim ser propiciada, e um fracasso de imaginação em uma forma convertido num triunfo em outra. Talvez os mesmos podêres de compensação ajudem o processo de transplante de peças, outorgando-lhes maior viabilidade de internacionalização do que a que tem a poesia. Os esforços independentes da voz e da interpretação dão vida imaginativa às peças, remindo as deficiências de uma tradução possìvelmente prosaica ou defeituosa.[3]

vi. A ESTILIZAÇÃO DA FALA DRAMÁTICA

Investigar os vários problemas da fala dramática em detalhe requereria um tratado separado, porém um ou dois comentários oriundos das observações acima serão apropriados a esta altura.

O argumento aqui apresentado enfatiza o fato de ser a ação incorporada à linguagem e ao diálogo, e fá-lo deliberadamente a fim de contrabalançar um modo usual e impreciso de se chamar a "ação" teatral, ou matéria que é estranha ao diálogo, a verdadeira alma do drama. Devemos assim lembrar, para fortalecer nosso argumento, que tal matéria teatral é em si parte do contexto maior que inclui o ator com sua fala e gesto. Um tiro ou uma pancada não são elementos isolados; são precedidos e seguidos do diálogo e das exclamações dos participantes. Quando César, na peça de Shakespeare, é assassinado pelos conspiradores, êle acaba de dizer uma fala que dá margem a que lhe seja feita a acusação de excessiva autoridade e provocação pessoais, e muito embora exista uma pausa momentânea ao morrer êle, e muito embora qualquer ato de morrer seja de certa forma dramático, o verdadeiro drama do momento é indicado por uma fala, quando Cinna grita:

Liberty! freedom! Tiranny is dead!
Run hence, proclaim, cry it about the streets.

Outro exemplo igualmente forte é o do uso de fantasmas por SHAKESPEARE. Nada é tão dramático ou teatral quanto um fantasma, porém apenas se alguém o vê e reage a êle. Um fantasma em uma peça não é um fantasma se só fôr visto pela platéia. Êle é uma extensão dos personagens que o vêem, uma parte do contexto de comportamento e diálogo. Isso é violentamente ilustrado pela cena do banquete em *Macbeth* em que o fantasma de Banquo, "entrando" e sentando-se na cadeira reservada a Macbeth, só é visto por êste último, sua presença sendo apenas depreendida em conseqüência dos gritos e interjeições agitados de Macbeth. Mesmo que a cena seja realizada com um ator efetivamente aparecendo como o fantasma de Banquo o foco estará no que faz e diz Macbeth, e não apenas na assombrosa aparição. O fantasma do pai de Hamlet dá prova ainda mais eloqüente dessa idéia, ao evoluir de sua mera aparição diante dos amigos de Hamlet para sua prolongada comunicação com o próprio Hamlet. Êstes exemplos ilustram o fato de nas composições realmente boas os incidentes teatralmente eficazes não serem de forma alguma estranhos, mas parte de um complexo plano dramático essencialmente baseado na fala.

Meu segundo comentário refere-se à *tirade* e à *stichomythia,* duas convenções consagradas respectivamente do teatro francês e do grego. Ambas são exemplo da estilização de formas dramáticas naturais. O ator que diz uma *tirade* reúne os argumentos e idéias que justificam seus sentimentos ou ações ou desejos em determinada situação e expressa-os com todo o pêso do qual seus sentimentos o tornam capaz. Isso acontece na vida real, porém é claro que a concentração, a eloqüência e a objetivação retórica de uma *tirade* transcendem em sua habilidade formal qualquer coisa normalmente produzida por situações reais. Elas concentram, entretanto, os significados de uma situação e conseqüentemente intensificam o sentido do drama, sendo que essa certa amplidão enriquece em lugar de empobrecer a significação dramática. Pois tal fala não é coloquial ou tranqüila; é ao mesmo tempo uma ação e um passo dentro de uma ação maior. O fracasso, exagêro, uso pouco criterioso ou a decadência do estilo da *tirade* não nos devem impedir de reconhecer sua natureza verdadeira, que é essencialmente um modo de falar ao qual a ação se incorpora. SHAW explorou brilhantemente o valor dramático da *tirade* em suas comédias de idéias.

Em contraposição às poderosas e insistentes asseverações da *tirade* situam-se as formas igualmente naturais do golpe e contragolpe, do debate afogueado dos antagonistas, ou da tensa busca de informações, dos quais a *stichomythia* é a estilização dentro da estrutura do verso. Como a *tirade*, embora não no mesmo grau, ela afasta-se formalmente da realidade, mas apenas para expressar mais vividamente o sentido dramático. Por essa razão ambas essas convenções ilustram a idéia do dramático independentemente dos detalhes da situação dramática dada em que são usados.

vii. CENÁRIO E DECORAÇÃO

Já que o drama retrata pessoas, precisa mostrar também seu *habitat*, os locais nos quais elas devem cumprir seus destinos. A primeira função do cenário e da decoração do palco, que inclui os figurinos, é figurativa; devemos concebê-los como um prolongamento dos personagens. Na medida em que também êstes são figurativos, o cenário pertence à imagística da fábula, razão por que a maioria das peças é visualmente situada e vestida em linhas realistas ou históricas, segundo o que fôr mais indicado, sem que nasçam daí quaisquer dificuldades ou problemas estéticos particulares, a não ser em casos especiais (por exemplo nos ambientes "pré-históricos" ou "mitológicos" nos quais detalhes da vestimenta são desconhecidos). Porém o cenário e os elementos de decoração também ficam subordinados à lei da imagística (tanto expressiva quanto figurativa) o que significa que podem ser levados a servir — e por vêzes com fôrça impressionante — os aspectos emocionais e afetivos da peça. O que dissemos em capítulos anteriores sôbre a simultaneidade das funções figurativa e expressiva é válido também aqui. O mais sublime exemplo de ambientação expressiva é o das cenas da charneca em *King Lear*. Aqui a charneca, tão exposta à fúria dos elementos, é o lugar físico ao qual Lear é levado, em sua privação doméstica, para tornar-se também êle um joguête da natureza. Aquêle local inóspito e sua tempestade, entretanto, também são utilizados para constituir paralelo simbólico dos distúrbios da sociedade e do desespêro e sofrimento do próprio Lear, além de — ainda mais sutilmente — desafiar seu orgulho moral.[4] As cenas das feiticeiras em *Macbeth* constituem um dos mais óbvios exemplos de uma ambientação na qual a criação de uma atmosfera dramática nasce da própria cena. Outro exemplo é Fausto em sua sala gótica que, juntamente com tudo o que contém, é considerada por êle próprio como uma das coisas que conspiram para intensificar seu mal-estar espiritual e seu sentimento de frustração. Um exemplo de tipo mais requintado é o cenário da *Bérénice* de Racine: *à Rome, dans un cabinet qui est entre l'appartement de Titus et celui de Bérénice*; é um pequeno espaço cuja localização reflete todo o drama de proximidade e separação no destino dos dois amantes.

Os figurinos, seja num cenário realista ou ligados a uma decoração simbólica, têm papel proeminente do refôrço do significado expressivo, especialmente no que diz respeito à côr. Porém é raramente possível estabelecer uma linha divisória entre o figurativo e o expressivo. Os figurinos, como os cenários ou elementos cênicos, são ligados a pessoas, e são, como êstes, tanto pictóricos quanto emocionais, e, além disso, parte de uma idéia ou sentimento gerais. Servem a estória e também a diretiva simbólica da peça tôda ou do clima emocional predominante de determinada cena. O figurinista faz uso da vestiária histórica para o figurativo e da arte para o expressivo, levando em consideração tanto as mais comuns reações psicológicas às côres quanto as associações tradicionais de certas côres (verde para mágicos, vermelho para demônios, branco para castidade, etc).

A imagística do cenário e outros elementos cênicos pode, como tôdas as imagens da arte, deslocar a ênfase figurativa, e assumir funções puramente, ou ao menos principalmente, expressivas ou simbólicas. É o que acontece por exemplo nas Peças para Dançarinos de YEATS. *At the Hawk's Well* (Na Fonte do Gavião) começa com os Músicos abrindo "um pano prêto com desenhos dourados, que sugere um gavião", enquanto um "pano azul, quadrado" representa uma fonte. A Guarda da Fonte usa um manto prêto e, por baixo, uma túnica que "sugere um gavião". Ela dança, "movendo-se como um gavião". Os personagens da peça movem-se como marionetes. Nesta técnica YEATS explora imagens de linguagem, música, pintura, dança e escultura harmoniosamente mescladas num objetivo único de significado emocional. Êste tipo de cenografia é também uma extensão dos personagens que representam o drama, sendo tão simbólico quanto êles. COCTEAU, em *Orphée* e *La Machine Infernale* particularmente, explora os elementos de decoração cênica e o mobiliário do palco para obter um simbolismo dramático, porém sem os excessos de musicalização de YEATS. A estola de Jocasta, na qual constantemente tropeça e com a qual finalmente se enforca, faz um "papel" de incisivo efeito teatral. O espelho através do qual *Orphée* ganha os infernos é também um poderoso símbolo dramático com ecos misteriosos. Eis aí uns poucos exemplos, apenas, escolhidos ao acaso, que ilustram, primeiro, como o cenário e a decoração são extensões dos personagens e, segundo, como sua expressividade simbólica é sempre assimilada aos significados dramáticos, que assim propiciam.

viii. A IMAGÍSTICA DRAMÁTICA E SEU PROBLEMA ESPECIAL DE REALISMO FIGURATIVO. DOIS ASPECTOS DA EXPRESSIVIDADE NO DRAMA

A distinção que fizemos anteriormente entre as imagens figurativas e as imagens-fórmulas expressivas é de grande utilidade quando nos voltamos para a questão do "realismo" no drama. Justificamos o elemento de figuração no serem determinadas espécies de sentimentos e idéias da arte ocasionadas por objetos do mundo exterior, seja cenas da natureza seja a vida humana, e mesmo indissociáveis dêles. Tivemos, porém, o cuidado de notar a diferença entre a imagem figurativa estética, que sempre é também expressiva, e a imagem-cópia científica.

Tais distinções ajudar-nos-ão a tratar mais satisfatòriamente um problema especial que se manifesta em relação à forma dramática, o do "realismo" figurativo. Como uma forma que exige revivência e imitação, e com atôres que são pessoas vivas, o drama transmite com grande fôrça um sentido de "realidade" ou de existências reais. Os dramas da vida real podem sempre ser utilizados como modelos para o drama, como podemos verificar nas peças históricas, e entre tôdas as modas eternamente cambiantes de drama literário podemos notar um constante retôrno a um tipo elementar de peça (como acontece em O'NEILL ou num escritor como RATTIGAN) feita de emoções e paixões fortes, tais como as que existem na realidade, o que evidencia a forte atração da forma pela ilusão realista. E quando o drama tenta elaborar estilos simbólicos ou abstratos, como nos últimos trinta anos, não consegue, como a pintura ou a escultura, trabalhar com formas abstratas rarefeitas, pois continua a ter de usar pessoas que, mesmo que sejam até certo ponto despersonalizadas, andam e falam como sêres humanos. Assim a relação entre a imagem dramática e a vida real oferece dificuldades especiais às quais devemos devotar um comentário especial.

O problema específico que me preocupa encontra sua melhor expressão no contraste comumente estabelecido com a poesia lírica e a narrativa. Francamente, as duas últimas formas são mais maleáveis, do ponto-de-vista subjetivo. Os poetas reflexivos podem escolher livremente, segundo seus preconceitos pessoais, as idéias que expressam em seus poemas, enquanto tôdas as obras da natureza e do homem lhe alimentam imaginação em sua busca de palavras e símbolos. Também os romancistas, embora mais próximos do dramaturgo em virtude de seu uso da ficção, podem ser igualmente restritivos e subjetivos por meio da manipulação de seus personagens principais, ou da desvalorização do enrêdo de personagens e situações em favor de outros aspectos, tais como a descrição de paisagens, períodos históricos ou condições sociais, ou por meio de meditações introspectivas, do lirismo, e assim por diante. Um dramaturgo, ao contrário, trabalhando com imitações de pessoas e com atôres, é compelido a fazer sua peça viver por seus personagens; e não apenas por *um* dêles, mas por *todos*. Isto se aplica, além do mais, mesmo quando os personagens em questão são ficções de um mundo de fadas, do mito ou da fantasia. O drama, em verdade, só pode nascer quando a imaginação funciona de determinado modo, evidenciando simpatia por todos os inúmeros (e principalmente conflitantes) aspectos do caráter humano. Pois só assim poderá ela dotar as *dramatis personae* de interêsse e vivacidade, e lançar as fundações para a dialética do drama, na qual as pessoas reagem uma à outra, com tôdas as situações nascendo em conseqüência disso.

Diga-se o que se disser a respeito da vida, da filosofia, da religião, da moral, do homem, ou natureza, qualquer que seja a sutileza de espírito ou de sentimento a que se proponha o poeta, o fundamental é que tudo seja dito nesses têrmos.

De forma muito generalizada essa simpatia indispensável pode ser chamada de amor da vida humana; da própria vida de cada um, do estar vivo e tudo o que isto implica, da vida humana em geral, suas vibrações e sua variedade. Ela infere particularmente um amor pela complexidade da natureza humana e uma aceitação de suas contradições, que começam com os mais simples apetites do homem e os conflitos que êstes criam nêle, porém estende-se depois a tôdas as complexidades da vida moral do indivíduo, o que inevitàvelmente envolve os desejos e a vida moral dos outros. Assim, dada essa simpatia inicial pela natureza humana, a vida aparece fatalmente como um vasto e contínuo panorama de conflito e reconciliação, no qual a natureza do homem compartilha prazeres e remorsos. Sôbre êsse profundo sentido de ligação com o antagonismo pelos outros, expresso em revivência simpática, funda-se a visão dramática da vida. A êle é que a vida se apresenta como drama a cada momento, e ninguém é bom dramaturgo sem êle.

O que desejo deixar aqui bem claro é que tal sentido é primordial na criação dramática. Quero dizer que êle precede quaisquer crenças específicas, filosóficas ou morais, que o dramaturgo possa expressar. Êle torna viáveis como tais, sua peça, seu meio dramático, seja qual fôr a filosofia que o autor proclame como sua, ou sejam quais forem as idéias que influenciam sua atitude perante a vida. Talvez êle possa ser exemplificado na atitude de IBSEN em relação aos admiradores que encaravam sua obra como propaganda desta ou daquela idéia. Êle costumava protestar, dizendo que era poeta e não pregador, que estava procurando esclarecer a vida e não dogmatizar sôbre ela, nem tampouco, podemos acrescentar, escrevendo a seu próprio respeito. Essa a voz do dramaturgo — e não do crítico moral — em IBSEN, a falar com simpatia universal a favor dos direitos de todo desejo individual; do dramaturgo que, como SHAKESPEARE, conseguia conceber seus personagens com a autoconcentração de gente de verdade, dominando cada um por seu turno o palco como se fôsse o centro e a lei da vida. O interêsse dramático primordial das peças de SARTRE também reside nesse aspecto, que se deriva brilhante e inevitàvelmente do sentido moral existencialista de "les Autres", aquêles "outros" cuja liberdade restringe a nossa própria. As peças de SARTRE são sem dúvida ilustrações de uma filosofia, porém de uma filosofia agudamente dotada do sentido da substância dramática da vida e da sociedade humana. Os dramaturgos podem adotar determinadas decisões morais, ou subentendê-las como sem dúvida fêz o próprio IBSEN, porém sua visão é possibilitada por uma prévia auto-identificação intuitiva com as muitas possíveis variações do caráter humano. O drama sempre contém tal expressão de simpatia universal para com os desejos dos homens e as possibilidades da vida. É preciso que o dramaturgo ame Iago, ou que o prefigure como um desejo dentro de si mesmo para ser capaz de retratá-lo. Só em virtude de tal simpatia podem as *dramatis personae* adquirir vida na imaginação.

Assim temos de reconhecer nas condições básicas do drama alguma coisa que o faz e mantém uma forma altamente "figurativa" e pictòricamente descritiva, do mesmo modo que o retrato, ou a paisagem, embora arte, têm de ser figurativos. Uma peça tem de ser representada, e o dramaturgo deve desaparecer por trás dos personagens a quem empresta uma existência convincente, como se fôsse "da vida real". Ela é a forma antropomórfica *par excellence*, e também inveteradamente humanista no sentido de ser um espelho no qual os homens se olham a si mesmos. Sejam quais forem as outras formas que o drama possa assumir, por mais alegórico ou simbólico que seja seu método, por mais didático e devotado a uma causa que possa ser, êste aspecto pertence a seu caráter fundamental. Donde as violentas críticas que provoca quando por demais se afasta de uma base sólida de "personagens" e situações, tentação que aparece infalìvelmente quando as formas não-realistas se tornam proeminentes. E aí reside o sucesso de BERTOLT BRECHT, cuja verdadeira fôrça não está em suas técnicas aparentemente novas, mas em seu ortodoxo dom dramático de retratar tipos comuns com simplicidade e humanidade. É possível esperar que o drama nunca renegue essa estrutura básica, do mesmo modo que dissemos que a poesia tenderia a modificar um excesso de simbolismo por um retôrno a afirmações proposicionais. A tendência será sempre apoiada pelo desejo do ator de "imitar uma pessoa", por sua vez baseado numa simpatia semelhante à do dramaturgo pela personalidade humana e sua variedade, e pelo desejo de auto-identificação com outros em situações humanas interessantes e comoventes. É preciso que se diga que a platéia participa dêsses mesmos interêsses e simpatias.

IX. TEMAS MORAIS E PSICOLÓGICOS NATURAIS NO DRAMA

Implícita nessa atitude do dramaturgo nato, em sua simpatia generalizada pelos sêres humanos e o conhecimento que tem dêles, em tôda a sua variedade de caráter e sorte, está uma aguda sensibilidade moral; sem tal discriminação e sem o sentido de qualidade e nuança na personalidade, os sêres humanos se apresentariam como reduzidos a uns poucos simples e grosseiros tipos físicos. O amor que tem o dramaturgo pela vida, por todos os seus impulsos, pelo pecado tanto quanto pela virtude, pela liberdade e seus exageros tanto quanto pela ordem solícita, não é de forma alguma divorciado da moralidade; constitui apenas uma capacidade mais ampla de ter simpatia por tôdas as posições. Em verdade seu sentido moral do dramaturgo é mais sensível que o normal precisamente porque êle tem um sentido agudo dos conflitos que nascem das tensões básicas do instinto, da vontade e da paixão. Os efeitos do amor, da implacabilidade egoísta em tôdas as suas piores formas, os efeitos do remorso, tudo isto pertence à compleição da natureza humana, e só dentro de seu alcance e alternância é que se encontra o caráter verdadeiro e completo da vida humana, em seus significados supra-individuais. A fôrça peculiar do dramaturgo nasce dessa compreensividade que, como já insistimos, é tão intimamente ligada à imitação e à revivência. E ela torna possível tôda a complexidade do grande drama no qual o sentido de vida a palpitar, a eclodir, a asseverar-se dinâmicamente, é visto em contraponto com a visão da bondade e do ideal, com a reação a todos os valôres emocionais e espirituais da vida. O drama é sustentado por essas duas coisas; pela simpatia primeira com todos os sêres humanos e seu direito tanto à existência quanto à idiossincrasia, o que torna tôda peça, implìcitamente, um ato de piedade pela humanidade e a espécie humana; e, em segundo lugar, a asserção egoísta e o idealismo (a primeira evocando o auto-amor e a auto-indulgência dos homens, o outro sua dignidade e desespêro), pronuncia um julgamento geral sôbre a condição humana.

Sendo a forma do drama assim ligada à imitação e à revivência, seus temas naturais relacionam-se à psicologia e à moral. Êle é, como tôda arte, uma imagística; não é vivo, mas feito; não é realidade, mas símbolo. Mas pessoas são parte integrante de sua imagística, e onde há pessoas como transmissores de significados, os significados mais bem transmitidos são aquêles que a elas concernem. As imagens do drama só podem ser expressivas se forem primeiro figurativas; e conseqüentemente só determinadas espécies de expressão poderão ser alcançadas por elas. As visões e sentimentos da parte dramática precisam sempre — e de forma muito óbvia — ater-se a sêres humanos e seu modo de ser. E quando se estenderem até as idéias religiosas ou filosóficas, estas também serão apresentadas — para que a forma permaneça intacta — como aspectos da psicologia e da moral. Assim, embora tôda peça interessante inclua uma "meditação", esta tem de ser de espécie passível de ficar implícita nas imagens. Ela terá de ser, em resumo, sôbre a natureza humana. Pois as pessoas, as situações e as relações são o material com o qual trabalha o dramaturgo, e se o consideramos como um indivíduo a meditar sôbre a vida, sua meditação será particularizada em têrmos de relações humanas. Um poeta lírico pode meditar sôbre suas relações com Deus, ou o universo, ou a natureza. Para o dramaturgo tais assuntos não são proibidos, mas a sua pura e simples apresentação subjetiva o é. Êles têm de ser vistos em têrmos de relações humanas, e o que emerge do drama não é a relação do indivíduo com um deus, ou um ideal, ou uma idéia, mas as relações da comunidade com estas coisas, porque uma peça tem de ser sempre um pronunciamento a respeito das relações entre os homens. ELIOT se mostra cônscio disto quando fala do "drama humano" dentro do "drama divino" e observamos em geral sôbre as peças religiosas (que freqüentemente tratam de martírio, como *Polyeucte*, de tentação, como *O Assassinato na Catedral*, de milagres, como *L'Annonce faite à Marie*, ou de estórias bíblicas) que se baseiam não na idéia ou sentimento de um indivíduo sôbre Deus, ou numa experiência mística de Deus, mas antes na intervenção de Deus na comunidade humana. Mesmo uma obra como *Le Partage de Midi* de CLAUDEL, que trata do senso que um homem tem da vocação religiosa, só é uma peça porque o personagem principal sofre o mais doloroso conflito entre o amor sagrado e o profano. É uma relação com outra pessoa que ocasiona o drama. E o mesmo se pode dizer de seu *L'Otage*, exemplo ainda melhor da necessidade do "drama humano". Sygne, o personagem principal, aceita o dever que lhe é impôsto pelos padres, que interpretam a vontade e os desígnios de Deus para ela, embora o considere tão ultrajante que sua fé é posta em xeque. Assim, o problema existe entre Sygne e Deus; porém o dever e o drama pertencem à vida terrena e à sociedade humana, envolvendo-a no amor e na quebra de confiança com seu primo Georges e no humilhante casamento com seu inimigo comum, Toussaint, filho de um empregado da família, um arrivista da era pós-Revolução.

Nessa peculiaridade o caráter natural do drama, a idéia do poeta, sua visão, seu sentimento, sua "meditação", seu motivo particular de expressão, estão sempre indissociàvelmente entrelaçados com o retrato da vida e a ilusão da realidade. O escritor dramático precisa usar imagens que pela natureza do meio estejam próximas da vida, e assim é êle compelido a buscar sempre a situação, o acontecimento, a complicação, a pessoa, o detalhe, que forme o eixo da penetração moral, ou da iluminação psicológica, ou de sua reação emocional à vida. Assim o retrato-da-vida e a declaração do poeta são concêntricos. A estória é em si convincente simplesmente como um retrato de pessoas e acontecimentos, mas além disso ela foi apreendida e construída de modo a ficar impregnada do simbolismo dos significados do próprio autor. O ponto no qual percebemos com maior facilidade o funcionamento dessa concentricidade é muitas vêzes o protagonista. Em peças como *Hamlet* ou *Othello* o material é organizado em tôrno de uma pessoa central, que aparece como único centro primeiro, de um retrato ilusório da vida e, segundo, de uma meditação sôbre a vida. A maior arte dramática aparece quando tal concentricidade é perfeita e, conseqüentemente, duplamente convincente. Se aceitarmos a idéia de que *Hamlet* é uma meditação sôbre a corrupção, é porque tal idéia se manifesta nos têrmos particulares do enrêdo e dos personagens que tornam *Hamlet* uma peça. Êstes são a base indispensável à idéia da corrupção; são a vida à qual a corrupção é inerente. É necessário mostrá-los para poder mostrar a corrupção. O próprio Hamlet é o foco e a consciência dessa vida. Do mesmo modo Othello e Iago são pólos magnéticos de idéias e sentimentos a respeito de nobreza, ciúme e dissimulação. O quinto ato de *The Duchess of Malfi* é dos mais vigorosos exemplos de orientação moral na construção dramática, enquanto exemplos de concentricidade podem ser encontrados no moderno drama em prosa nas excelentemente concebidas peças de GABRIEL MARCEL (*La Chapelle Ardente, Un Homme de Dieu*).

Assim, nas condições naturais da forma dramática, os significados do autor, tudo aquilo que resumimos nas palavras "visão" ou "meditação", deve estar implícito numa situação convincente. Ou, para dizê-lo de modo ainda mais veemente, quando as situações são vistas com a mais aguda das sensibilidades e a mais viva das imaginações, de modo que chegam a fornecer o mais completo detalhe e transparência em relação a sentimentos e valôres humanos, então a imagem contém a idéia meditada, a ficção é a metáfora, a ilusão é o símbolo. A conquista dêsse ajustamento perfeito através de tôda uma peça é o signo da obra-prima. As falhas que resultam da própria natureza da tarefa são a superposição canhestra de sentenças e epigramas (naturais à atmosfera moral do drama), ou a introdução excessivamente óbvia da lição de moral, que permanecem como excrescências na tessitura. A fala de Tecnicus a Orgilus sôbre a honra, em *The Broken Heart* de FORD (III, i) é exemplo dêsse tipo de falha.

O período que ostenta a mais perfeita floração dêsse aspecto natural da arte dramática, no qual a expressão poética é atingida em conjunção com uma plena ilusão de realidade pessoal, é o do final do séc. XVI e o séc. XVII na Inglaterra, Espanha e França, quando uma série de circunstâncias foram particularmente propícias à forma. Não é necessário que as enumeremos detalhadamente, mas sem dúvida o desenvolvimento do drama, com seu sentido implícito da importância da personalidade individual, dos impulsos do homem natural (seja êle manifestado em formas heróicas ou diabólicas), e de sua noção do conflito entre o homem natural ou pagão e a tradição ética derivada da religião ortodoxa, refletiu uma libertação geral da estrutura social e da cultura medievais. O drama anterior havia sido didático, construído principalmente de alegorias religiosas e farsas moralizantes que serviam aos objetivos da Igreja. O nôvo desenvolvimento transformou o drama numa compreensiva expressão humana dos píncaros e profundezas do comportamento humano, e em verdade nunca mais chegou êle, depois, a igualar essa asseveração de seu caráter natural atingida na Renascença. Dentro dêsse período SHAKESPEARE destaca-se por comandar a mais ampla gama de psicologia e situação. Desde o séc. XVIII tem sido lugar-comum no comentário shakespeariano dizer-se que em seu poder para criar personagens vivos êle é tão "universal" quanto a própria natureza. Mas tal poder não pode ser separado de seu senso de situação, pois só esta revela o caráter. O que é realmente surpreendente em SHAKESPEARE é sua capacidade para conceber a forma dramática de uma série aparentemente sem fim de situações humanas e dos dilemas morais que delas nascem, desde a mais transcendental e trágica à mais cômica ou ligeira. Dêsse ponto-de-vista é SHAKESPEARE como um todo, e não esta ou aquela parte, que nos ensina o que êle é e o que é o drama; e ver cada peça até hoje escrita, inclusive as de SHAKESPEARE, dentro do contexto total do drama como forma imaginativa, é nosso objetivo presente. Nêle podemos ver na perfeição como o pensamento, o comentário e a idéia poética são simplesmente a amplificação adequada da situação (embora estejamos falando de maneira geral e admitamos que em algumas peças, como *Troilus e Cressida* e *Medida Por Medida*, haja problemas particulares que concernem precisamente a tais relações). Tôdas as grandes falas sôbre temas dados, como o de Richard II sôbre a monarquia, o de Portia sôbre a misericórdia, o de Macbeth sôbre a culpa, o de Hamlet sôbre o suicídio, tôdas as frases, epigramas e observações gerais sôbre a vida, estão integrados num contexto, num enrêdo. O pensamento filosófico que emana das peças sempre nos conduz de volta a elas, e a fôrça poética não é uma coisa adicionada à peça, mas algo liberado pelo contexto, tornado possível pela forma dramática preexistente.

SHAKESPEARE, ao mostrar-nos tantos esquemas de retratação de superfície e de simbolismo implícito perfeitamente fundidos, é, paradoxalmente, ao mesmo tempo o melhor critério de avaliação do que a forma dramática pode alcançar, e um obstáculo na avaliação de outros autores, que ficam todos tremendamente diminuídos pela comparação, mas que, por outro lado, representam aquilo que normalmente podemos esperar, já que constituem a maioria. E o que podemos normalmente esperar é uma gama mais pobre de temas. No caso da maioria dos autores o retrato da vida pode ser bastante convincente ao nível da estória, mas observamos que o mesmo tema, ou um pequeno grupo de temas, aparece numa série de peças, nos quais devemos encontrar as chaves para a interpretação de cada obra em separado bem como para o esclarecimento da natureza de sua imagística. Em outras palavras as repetições e variações de aspectos básicos determinam "o desenho da obra", demonstrando, primeiro, que existe realmente nela uma figura, e, em segundo, mostrando-nos qual é ela. Por vêzes — embora não necessàriamente — tais figuras dominantes mostram-nos que o autor está em sintonia com os interêsses e sentimentos característicos de sua época. Os heróis de MARLOWE exibem grandeza, heroísmo, exuberância, esplendor sensual, realização, orgulho e excesso. O tema onipresente de CORNEILLE concerne à consciência e à fôrça de vontade do homem de honra. RACINE deriva freqüentemente a tragédia das paixões exacerbadas dos homens e mulheres que amam, ou que buscam o poder. SCHILLER é atraído pelo destino de personagens históricos nos quais entrevê conflitos entre o dever e a paixão, entre o idealismo moral e o desejo egoísta. IBSEN examina a personalidade livre ou o herói corrupto. SHAW constrói suas peças em tôrno desta ou daquela encarnação do herói shaviano. ELIOT o faz em tôrno do mártir por escolha. Êsses são apenas alguns exemplos da regra comum de que na maioria das peças um simbolismo orientador é mesclado à tessitura central, geralmente por intermédio do protagonista, e que êle constitui um acréscimo e uma modificação do nível básico de retrato da vida do drama. IBSEN nos oferece o melhor exemplo de um dramaturgo que, comandando magistralmente uma boa variedade psicológica, combina uma grande fôrça de criação de personagens (com sua conseqüente qualidade figurativa) com um tema incisivo transmitido por intermédio dos personagens principais de várias peças.

No século XX o nôvo conhecimento da psicologia e a idéia do inconsciente alteram completamente o conceito de personalidade e caráter, com conseqüências da maior importância para o drama. Um desenvolvimento gradativo pode ser observado a partir das últimas peças de IBSEN, as de STRINDBERG, e as mais desagradáveis de WEDEKIND, e atravessando as análises intelectuais de PIRANDELLO, a atitude psicanalítica sintomática, porém um tanto diluída, de LENORMAND, até a fantasia surrealista e o realismo simbólico de COCTEAU e as neuroses existencialistas de ANOUILH. Nessa seqüência podemos observar como uma nova espécie de drama se derivou da exploração da própria pessoa, e não mais apenas dos confrontos entre pessoas, ou de um dilema consciente de uma pessoa diante de questões de conduta. No início da série, personagens como Rebecca West, Hedda Gabler, Borkman e Rubeck, o escultor de *Quando os Mortos Despertam*, são concebidos com uma sutileza imaginativa que se dedica em primeiro lugar a uma análise psicológica pessimista que substitui o otimismo moral do período anterior, militante, de IBSEN. São pessoas nas quais as ações e circunstâncias exteriores não correspondem ao desejo interior, que nunca chegam a descobrir sua verdadeira natureza ou fazem-no tarde demais, ou então descobren um "eu" indesejável sob a aparência social consciente. Em IBSEN, no entanto, tais análises são ainda apresentadas em têrmos de realismo e ainda no tom ético anterior, muito embora com uso significativo de símbolos ou de motivos simbólicos para sugerir uma vibrante vida inconsciente da vontade. LENORMAND e COCTEAU, por outro lado, representam a sofisticação pós-freudiana, numa forma má e outra boa. O primeiro, aplicando deliberadamente a psicanálise, muito embora de maneira canhestra e confusa, faz girar suas peças — como por exemplo *À l'Ombre du Mal* ou *Le Mangeur de Rêves* — em tôrno da revelação de desejos inconscientes como o clímax de acontecimentos e comportamentos impenetráveis, mistificadores, e pecaminosos segundo os velhos e simples critérios morais de bem e mal. COCTEAU, no entanto, com imaginação mais requintada e maleável, apega-se ao esquema dos símbolos no gesto, na ação, no sonho e nos objetos circunjacentes, tornando-o a própria estrutura de sua peça, de modo que tudo, inclusive a superfície, é símbolo, e o inconsciente transparece através das aparências sensoriais. Assim, combinando a sofisticação psicológica com um senso poético de uma imagística teatral prenhe, êle exterioriza o mundo interior do desejo nas fantasias de mito como *Orphée* e *La Machine Infernale*, ou no realismo simbólico do romance e do filme *Les Enfants Terribles* e da peça *Les Parents Terribles*, que também evolvem a qualidade do mito. Neste tipo de composição dramática continua a longa tradição do esclarecimento psicológico no drama, muito embora transformada segundo o conhecimento e o ponto-de-vista modernos. Aqui há uma concepção muito diversa da personalidade, do que uma "pessoa" é, e há também uma aguda apreensão do mundo condicionador do inconsciente que existe por trás do mundo ilusório das ações; entretanto, as pessoas e suas ações e seus sofrimentos são o interêsse central. Mas, acima de tudo, o movimento poético livre atrai o espectador para a esfera de um ritual trágico, no qual, passando além das aparências, êle fica em contato com as fôrças que existem na "pessoa", mas são incontroláveis. Tais fôrças criam as "pessoas", suas ações e seu destino. E dessa forma o drama deriva-se novamente não dos conflitos sociais ou exteriormente morais, mas das profundezas da paixão, do apetite e do inconsciente.

Na tradição mais antiga, a imagística do retrato da vida e o simbolismo implícito no personagem principal estão em harmoniosa aliança. O simbolismo é eficaz sem ser dominante. Em outras palavras, os significados literais e simbólicos estão próximos um do outro, sem negação ou restrição mútua. Às vêzes, porém, símbolos podem ser acentuados, reduzindo a capacidade de persuasão imediata do elemento pictórico ou literal, embora não chegando necessàriamente a denegar a verdade geral da visão. As peças de HEINRICH VON KLEIST, vívidas ilustrações disso, mostram-nos formas destorcidas no enrêdo e nos personagens que destroem a validade literal e salientam a expressão simbólica, produzindo — e é aqui que a idéia tem sua gênese — o "expressionismo". As ações e conflitos dos enredos de KLEIST tendem para o extremo, as pessoas comportam-se com a máxima irracionalidade, compelidas por transes ou por estados mentais de quase-transe, por sonhos, por oposições de paixões violentas, particularmente as alternâncias de amor e ódio, de modo a parecerem "anormais". Permanecem, no entanto, pessoas, e o melhor modo de interpretá-las é como símbolos acentuados de tendências psicológicas da natureza humana em geral. A distorção não é uma inverdade ou uma imprecisão (provàvelmente KLEIST acreditava firmemente na realidade objetiva de seus personagens), mas uma questão de iluminação parcial, um modo de dar especial relêvo a certos aspectos do comportamento analisados. A distorção não é a de um indivíduo que deva ser considerado como um "caso" (um exemplo puro de um tipo patológico), mas do âmbito e da variedade mais normais da personalidade. Os heróis e heroínas kleistianos são admissões dos conflitos pessoais de KLEIST, de modo que seu simbolismo é forte, porém restrito. Êles colocam seu drama próximo à imagem de sonho que fica aquém da melhor arte por ser por demais próxima do sonho *natural*. Muita coisa em KLEIST é documentária no sentido de ser um depoimento do sonho, do transe, ou do inconsciente, insuficientemente integrado, como o requer a arte em uma visão controlada e uma idéia dominante. É só no *Prinz Friedrich von Homburg* que a linguagem kleistiana da vítima perseguida cede lugar a uma visão mais ampla que reconhece os valôres de um mundo social e extrapessoal.

A arte dramática nem sempre se limitou ao que chamei neste capítulo de forma "natural", isto é, à imagem que convence igualmente em dois sentidos, o de um retrato dramático da vida e o de um símbolo da interpretação de um autor. Ela tem explorado a alegoria, a forma franca e ousadamente simbólica, o expressionismo, a ressurreição de mitos, modos que estabelecem (e serão examinados mais tarde) relações muito diferentes entre o mundo real e o objetivo expressivo do autor (tal como êste é encarnado em seu quadro dramático). Algumas das formas experimentadas, veremos, levam o drama aos limites daquilo que êle pode legìtimamente fazer, até onde as idéias ou sentimentos particulares do autor são mais importantes para êle do que seu respeito pelas pessoas, pela idéia e a necessidade das *dramatis personae*. E nesse caso o drama se esfacela, não consegue dominar o palco, e como resultado o público fica atônito ou caceteado.

Pois, para concluir esta seção, repetimos que a base de uma peça é a imitação e a interpretação. Isto exige simpatias humanas específicas a serem compartilhadas pelo autor, os atôres e o público, o que impõe naturalmente uma firme fidelidade à representação de pessoas, e, conseqüentemente, a aparências semelhantes às da vida, a uma determinada espécie de objetividade, de grande intimidade com o "homem em geral". Tais as condições que o dramaturgo tem de aceitar. O que êle mesmo quer dizer, sua própria mensagem, a visão que é sua e de ninguém mais; para conseguir tudo isto êle poderá variar a forma do drama, porém sem alterar suas condições básicas.

Estamos assim sempre cônscios de dois aspectos da expressividade no drama. Existe o primeiro nível de ilusão, de ficção, da estória que poderia ser verdadeira, sôbre pessoas que nos lembram de nós mesmos ou de nossos vizinhos. Tais ficções são figurativas e não de livre invenção; mas não são cópias da realidade nem registros de acontecimentos históricos. Sua relação com a "realidade" não é a de uma imagem-cópia científica, mas a de uma fidelidade geral à natureza que é persuasiva e convincente. "Isto podia ser verdade" é o moto silencioso da obra, e seu pressuposto. A proximidade da verdade e da realidade neste sentido pertence à qualidade expressiva, que aqui não é apenas o resultado de um indivíduo a pronunciar sua mensagem, mas de um número de fatôres socialmente compartilhados. Simpatia por gente, curiosidade pelos assuntos humanos, pelos caminhos tortuosos do destino, o impulso no sentido de compartilhar uma vida maior do que a de cada um, de identificarmo-nos uns com outros, o desejo de imitar, de copiar por mímica, de recapitular, de viver a personalidade de outro, o desejo irreprimível de esclarecer e iluminar o que normalmente é apenas meio compreendido no fluxo da sensação e da atividade — tudo isto, sentido pelos autores, pelas platéias e pelos atôres, ajuda a fazer do drama um espetáculo e um ritual, uma execução e uma arte. Nesse aspecto de sua expressividade a voz do autor mistura-se à da comunidade.

No outro aspecto é apenas o autor quem fala. Os escritores dramáticos, como todos os outros, têm suas visões, suas sensibilidades, conflitos diversos, filosofias diversas, que se expressam numa nova variação da forma dramática, no tema e no simbolismo implícito, fazendo sempre da peça o poema de seu autor. Tal idéia não precisa ser ampliada, pois é lugar-comum hoje em dia. O que não é comumente aceito é o poder da expressividade básica implícita na própria forma, em sua própria existência e continuidade.

X. O DRAMA E A COMUNIDADE; TIPOS NATURAIS DE DRAMA

Convém a esta altura comentar ràpidamente as relações sociais do drama porque também estas têm alguma influência sôbre seus assuntos e formas. Êle depende muito, para ter vitalidade, de uma relação íntima com a sociedade. Uma de suas maiores glórias é a de ser sempre em grau altíssimo o produto de uma comunidade, não apenas de forma ulterior ou indireta, o que se aplica a tôdas as artes, mas no sentido óbvio de reunir as gentes, homens e mulheres, velhos e jovens, e — durante algumas horas — prendê-las ao seu encantamento numa emoção que a todos engloba. Os momentos nos quais, pelo poder de um poeta que fala por muitos, uma platéia repentinamente se sente una, quando ela deixa de ser um conglomerado de indivíduos e apetites independentes para tornar-se simplesmente uma humanidade envolvida por uma visão humana, são uma conquista social peculiar desta arte. Forma alguma alcança tal grau de poder comunitário, à exceção das cerimônias religiosas. Por essa razão, sem dúvida, caminharam tantas vêzes juntos o drama e a religião, e ainda o fazem.

Em meio aos detalhes mais complexos da análise estética, é bom pronunciar uma verdade simples. O drama tem de ser uma de duas coisas: ou cômico ou intensamente comovente. Tôda engenhosidade, prodigalidade de arte, ou de espetáculo, ou de "poesia", ou de idéias, ou de problemas, será inútil se a peça não conseguir ferir uma dessas duas notas, enquanto por outro lado êles não farão falta na mais simples e pobre das peças que o tenha feito. É irrelevante salientar novamente a ligação entre o mundo de uma peça e o mundo da experiência "real". Uma peça é uma obra de arte que tem sua integridade; mas depende de um apêlo à experiência geral por meio do qual podemos concebê-la como de fato nascida da experiência humana, e capaz de dizer alguma coisa a respeito. Nada tão enganoso quanto o dogma, muito em moda, das "palavras sôbre a página", frase de qualquer modo esquisita de se usar em relação ao drama, onde as palavras estão no ar e constituem apenas um elemento entre vários. Podemos tomar pràticamente qualquer das peças de SHAKESPEARE, ou dos gregos, ou de RACINE (em verdade, qualquer peça boa), e se enunciarmos em forma simples e resumida a sua "estória" verificaremos que é comovente, mesmo em seu mais simples esbôço. Nenhum dramaturgo jamais alcançou sucesso sem êsse núcleo sólido de realidade humana essencial, essa ficção que poderia ser fato e que, se o fôsse, nos comoveria. O drama jamais alcança o público, nunca transforma e transcende seu *habitat* artificial, o palco, a não ser que provoque emoções profundas e fortes, ou, como alternativa, que evoque o espírito da comédia, que também é de caráter social e simplesmente humano. Tais exigências imperiosas da forma explicam a popularidade das cenas de loucura, morte, enterros, procissões, cerimônias de várias naturezas, cenas de amor, de bebedeira, julgamentos, e de situações-padrão de conflitos especialmente patéticos (pai e filho, marido e mulher, mãe e filha, irmãos, e assim por diante). Todos êsses são chavões, porém alardeiam o estôfo do teatro e do drama, e são passíveis de eterna revitalização. O uso do têrmo "drama" como categoria descritiva nos anúncios de teatro e cinema, mas obras com enredos cheios de cenas emocionais fortes e apaixonantes, é também um sintoma dos efeitos básicos nos quais o drama tem suas raízes.

Êsses fatos simples influenciaram profundamente o desenvolvimento do drama, que tende a definir-se em tipos bem marcados. Quatro dêles, em particular, podem ser claramente distinguidos, por ocorrerem persistentemente através dos séculos e nas mais diversas culturas: tragédia, comédia, romance, e alegoria, têrmo êste que usamos para englobar todo o drama didático. Um quinto poderia talvez ser acrescido: a peça histórica tomada como "narrativa dramatizada", muito embora nas mãos de SHAKESPEARE êste não constitua um tipo separado, mas antes uma amálgama de dois ou mais dos outros. É altamente significativo que todos êles estejam representados na obra de SHAKESPEARE.

O vigor dêsses tipos naturais emana da poderosa conjunção de vários fatôres, alguns estéticos, alguns sociais. O sentido do que é trágico ou cômico, o sentido do romance, a tendência para a catequese, todos repousam em sentimentos comuns ou crenças comuns. Não existem num mundo inteiramente privado; aparecem apenas em contextos sociais. As situações trágicas e cômicas ocorrem nas relações entre sêres humanos ou dependem de julgamentos ligados a valôres humanos, e o humano implica sociedade. Além do mais, são utilizadas para descrever situações reais, antes de denotarem categorias estéticas. O "romance" e a "alegoria" podem ser incluídos entre os tipos naturais porque também têm um apêlo social bem definido. O primeiro, que normalmente toma a forma de alguma comovente estória de amor ou de heroísmo ou de aventura bem sucedida, expressa desejos universais que são saudados e reafirmados como tais pela emoção comunitária da platéia teatral. A alegoria surgiu das emoções da religião. Nos mistérios, milagres e moralidades, no drama barroco e jesuíta; bem como em formas dramáticas religiosas mais tardias, ela tem longa história como um modo de focalizar as emoções em idéias ou símbolos que são espiritualmente edificantes e que fortalecem tanto o sentido real de comunidade quanto o místico.

Dois fatôres sócio-estéticos muito poderosos têm contribuído para a perene vitalidade dêsses tipos. O primeiro concerne à tragédia e à comédia. A tragédia envolve acontecimentos que sentimos ser terríveis e catastróficos, bem como inesperados e — muitas vêzes — de rápida evolução; ela é dramática por sua própria natureza. Da mesma forma um elemento de surprêsa dramática é sempre inerente às situações cômicas. Porém o trágico e o cômico, sendo sempre "vistos" em ligação a pessoas, têm, conseqüentemente, um forte impacto tanto como significado quanto como algo sensorialmente experimentado. Não podemos experimentar uma catástrofe, ou um incidente cômico, sem um sentido preciso dos mesmos. Quando êle se apresenta à nossa frente podemos reconhecê-lo. Êle significa em si alguma coisa, como fenômeno, ao ser catastrófico ou cômico. Nossa reação à situação, em conexão com seu significado, é imediata. Tal fôrça de impacto sôbre a mente e os sentidos é da essência do drama. Assim, embora o trágico e o cômico, como categorias, possam transcender o drama como uma forma de arte, são naturalmente aliados a êle, com os aspectos sociais e estéticos a se reforçarem mùtuamente.

O segundo fator é a singularidade de efeito, ou unidade de tom, que todos os tipos mencionados criam com um objetivo seguro. No teatro, onde tem de ser levada em consideração a reação de uma platéia numerosa, é essencial estabelecer sem sombra de dúvida a nota certa, e manter a platéia a ela sintonizada. Assim será a peça compreendida, o mesmo clima emocional envolverá atôres e público, e o espetáculo poderá adquirir um certo tom de ritual em virtude da participação implícita da comunidade na peça. Quando uma peça falha nesse aspecto o público fica perdido; a perda da unidade social segue-se à da unidade estética.

Dentro de suas características predominantes cada tipo de peça pode, é claro, recorrer a uma série de sentimentos; a singularidade de tom não é o mesmo que repetição ou que uniformidade monótona. Principalmente no que diz respeito à tragédia. Nela somos afetados pelos aspectos dramáticos exteriores, a violência e o *suspense* nos acontecimentos. Damo-nos conta de que nossos sentimentos morais e nossa capacidade de julgamento entram em jôgo. Há sempre presente um elemento metafísico, já que os acontecimentos nos mostram os homens influenciados por fôrças fora de seu contrôle, pelo destino ou "pelos deuses". E já que ficam envolvidos a vida e a morte, o heroísmo e o fracasso, o sucesso e a ruína, os bons e os maus impulsos, são evocados os mais comuns mêdos e emoções do homem. Não é êste nem aquêle dêsses elementos, porém todos êles, que dão origem à nossa profunda comoção, pois reverberam através das profundezas da vida tanto dos indivíduos quanto de tôda a comunidade. E todos êles juntos, familiares num esquema que reencontramos com grande freqüência, criam o tom claro e uniforme. Na comédia o apêlo é feito a outras faculdades, com gama diversa de correntes emocionais, porém os efeitos são tão imediatos e condicionantes quanto os da tragédia.

Essas formas permanentes do drama são naturais e orgânicas porque pertencem à sua natureza profundamente comunitária, e se baseiam em importantes aspectos gerais da experiência. Referimo-nos aqui não só à significação de culto de algumas formas do drama, ligadas a determinadas religiões, mas principalmente ao componente de ritual inerente a todo drama em virtude de estarem reunidos nêle os aspectos que acabamos de considerar. Poderíamos dizer que cada um dos quatro tipos indicados acima tem seu próprio colorido ritualístico. A tragédia é um ritual de piedade; a comédia um ritual da razão e da moderação; o romance um ritual de otimismo; a alegoria um ritual de fé. E falamos de ritual porque todo espetáculo dramático comanda uma aquiescência do público-comunidade, o qual, por sua presença e participação, reafirma os impulsos profundamente humanos e sociais que encontram sua expressão nesta forma. O sofrimento e o mal, a irracionalidade e o absurdo, a aspiração e o desejo encantado, a verdade e a fé, cada um dêstes tem tido influência considerável sôbre determinado tido de drama.[5]

Salientando assim algumas formas dominantes do drama não desejo, naturalmente, esquecer os inúmeros tipos e combinações que a história da arte nos tem mostrado, mas apenas esclarecer o que parece constituir tendências essenciais do drama em relação com as condições de sua existência. A simplicidade dos tipos básicos foi elaborada e complicada inúmeras vêzes, porém sentimos sua presença, bem como as correntes subjacentes de ritual, em tôdas as ocasiões em que o teatro e sua realização são vitais e bem sucedidos. Creio que o mesmo se aplica a peças de categoria mediana como as de TERENCE RATTIGAN. RATTIGAN capta e reflete plenamente a atitude em relação à vida da classe média inglêsa, bem como sua moralidade contemporânea, e assim, sòlidamente baseado no convencional, êle está em perfeita sintonia com uma determinada platéia que leva suas peças ao sucesso. Isso é uma manifestação do lado ritualístico e comunitário do teatro a funcionar num plano inteiramente secular e sem grande arte.

A tendência do último século, mais ou menos, tem sido cada vez mais no sentido do desaparecimento do tipo puro. Os dramaturgos do século XX não nos dizem mais que suas peças são "uma tragédia" ou "uma comédia". Na melhor das hipóteses, ela será "*une pièce rose*", ou, mais provàvelmente, "*noire*". Nem nos dizem êles tampouco que suas peças são alegorias ou parábolas. Porém isso, em verdade, é o que uma boa parte das peças tem sido desde IBSEN. É isso o que liga as peças de problemática social, as "parábolas" de SHAW, o expressionismo de KAISER, os ensaios metafísicos de PIRANDELLO, as adaptações livres de mito de GIRAUDOUX, as parábolas existencialistas de SARTRE, a franca reconstituição da alegoria religiosa de HOFMANNSTHAL, e as peças sociais de BRECHT, para mencionar apenas alguns exemplos mais proeminentes. O didatismo pode, é claro, ser superimposto a qualquer dos tipos básicos. É o que vemos nas comédias de SHAW e PIRANDELLO por exemplo, enquanto GIRAUDOUX pode fazê-lo na tragédia (*Électre*), na comédia (*Amphitryon 38*), ou no romance sardônico (*La Folle de Chaillot*). Em verdade é provável que o drama didático só tenha vitalidade quando assim justaposto.

Diz-se muito freqüentemente que, ao contrário da do teatro, a platéia do cinema moderno é heterogênea, atomizada e passiva. Mas vale a pena notar que êsses tipos principais do drama têm tendido a reconstituir-se no filme, tanto na arte como no entretenimento. Sob o rótulo da tragédia podemos situar o tipo comum de "drama humano", uma espécie de paratragédia, um drama emocional forte potencialmente trágico; e se juntamos a isso a comédia, o romance e a história (os filmes de "época") podemos considerar que fica coberta uma boa percentagem da produção cinematográfica. Tais corroborações dão ênfase aos poderosos fatôres sociais envolvidos na própria vida e existência de uma forma teatral.

xi. O ENRÊDO CONSIDERADO COMO IMAGÍSTICA

Uma vez estabelecida a importância, para a arte dramática, tanto da ilusão do retrato da vida quanto do contexto social, devemos agora voltar-nos para a elucidação de sua variada tessitura de imagens, observando todo o âmbito de sua imagística metafórica e de seu simbolismo. De início, convém olharmos mais detalhadamente para os usos do enrêdo e dos personagens.

Como ficou dito acima, determinadas pessoas ao se comportarem de determinada forma, ao reagir uma em relação à outra, produzindo uma série de situações complicadas também por acontecimentos impessoais, fornecem o modêlo na vida para os "enrêdos" do drama. O dicionário define enrêdo como "a série de incidentes, situações, etc., inventados por um escritor, sôbre a qual é construída a peça ou estória, e especialmente séries de complicações em tal obra que sejam resolvidas ou explicadas por um *dénouement*". Na prática, em todo o campo da composição dramática, a construção de enrêdo tornou-se uma pequena arte em si, que é executada indiferentemente por alguns e muito cuidadosamente por outros, cada pequeno elo da cadeia de acontecimentos sendo escrupulosamente elaborado e tornado convincente. Tais diferenças tornam-nos conscientes de uma abstração, o conceito enrêdo, como um aspecto independente que pode ser manipulado com maior ou menor habilidade. Alguns dramaturgos desenvolvem tal característica, segundo um certo capricho de seu talento, de forma inteiramente desproporcional, e acabam com algo inteiramente artificial e divorciado da probabilidade, ou então estereotipado segundo umas poucas fórmulas largamente experimentadas, como no caso de SCRIBE e as *pièces bien faites* do fim do século XIX, o que desmoraliza a idéia de um bom enrêdo. Outros autores consideram a construção de um enrêdo tarefa enfadonha e minimizam tal aspecto de seu trabalho como uma questão de "técnica" ou de "carpintaria" menos importante do que as idéias ou emoções que desejam expressar. Tal impaciência é irritação efêmera ou o resultado de uma deficiência real. Pois a essência da questão é que o drama se baseia em relações entre pessoas e não numa "mensagem" independente do autor. Quem escolhe o drama como sua forma tem de aceitar a sua evocação da vida, com suas conseqüentes obrigações.

Para o ponto-de-vista que defende êste ensaio um enrêdo é parte de uma intertessitura de imagística e palavras. Êle pertence, funcionalmente, à visão que deve ser expressada, e, estèticamente falando, não existe em separado. Tôda construção de enrêdo, na melhor arte dramática, é uma manipulação de significados; e o enrêdo e os personagens caminham juntos sob êste aspecto. Que pessoas, que situações, que percalços, que sortes e azares, e que concatenação de todos êsses encarnarão melhor as idéias e sentimentos do autor? Mesmo um simples manual de dramaturgia exortará o principiante a ter alguma idéia em mente para a sua peça. É esta a base da concentricidade das boas peças de que já falamos. Tais idéias denotam uma união harmoniosa do retrato *prima facie* da vida como drama com o tema e o simbolismo do próprio dramaturgo. Dêsse modo, elas satisfazem tanto nosso desejo de um espetáculo dramático quanto o de encontrar uma visão particular do autor. Satisfazem, a despeito do assunto em si, um condicionamento profundamente arraigado em relação ao drama, satisfazendo nossas ânsias ritualísticas por êsse tipo de arte ou de revivência, bem como nosso interêsse por uma interpretação ou visão originais da vida. O "enrêdo" tem assim dois aspectos: é um conceito de construção dramática, e também um instrumento de indicação da visão ou significado. Por apresentar uma evolução convincente da vida e o tipo de concentração que reconhecemos como "dramática" êle serve à expressividade primordial de todo drama como arte; enquanto por um contraponto estrutural êle cria um simbolismo para os significados e sentimentos do autor.

São as exigências da expressividade geral da forma que dão lugar a certos princípios gerais de construção e, mais estreitamente, a "regras" como as notórias Três Unidades. Dentre os primeiros ficam as exigências tais como a de que as cenas iniciais devem conter uma exposição, que elas devem ser seguidas por complicações, as quais conduzirão a um clímax (cuja melhor situação será ligeiramente além do meio da peça, no final do terceiro ato quando se escreve em cinco atos, no final do segundo quando se escreve em três). Tais exigências são naturais, e a maior parte dos dramaturgos obedecem ou tentam obedecer a elas. E na mesma categoria vem a técnica de escrever bem "para o teatro", que é adquirida por experiência.

As três unidades são um exemplo de regras restritivas enunciadas em certo período e dentro de determinado clima de gôsto. Tanto na história do drama quando na da teoria crítica, elas têm criado enormes confusões, que não temos necessidade de aumentar aqui. É necessário admitir, porém, que constituíram concepções muito importantes. Em princípio, elas nasceram de profundas intuições sôbre a natureza da visão dramática e da forma natural do drama que descrevemos acima. E são inteiramente explicáveis como condições que ajudam a tornar convincentes a ilusão de vida e a forma concentrada, já que procuram evitar, por exemplo, qualquer prolixidade na narrativa que prejudique a seqüência natural das cenas numa tensão sustentada. Até aqui poderiam ser consideradas tanto naturais quando razoáveis, e essencialmente adequadas à sociedade e ao público franceses do século XVII, com seu sentido altamente desenvolvido do homem moral e social, e de sua racionalidade. Sendo, porém, aplicadas com rigor absoluto, deixaram de ser razoáveis e degeneraram em um mecanismo estultificante.

A atitude tomada por CORNEILLE em relação a "les règles", além de evidenciar notável bom senso, ilustra excepcionalmente bem a ambivalência dos têrmos "enrêdo" e "regras". Ambos têm sua base na natureza da forma, dando-lhe um conjunto de "convenções básicas", codificando os princípios que melhores probabilidades têm de assegurar os poderosos efeitos peculiares a ela; porém se aplicados muito rìgidamente como um dogma exclusivo, impedem outros modos de expressividade que trariam vivacidade e variedade à forma, ampliando suas possibilidades. Tais oposições podem ser percebidas nos *Examens* de CORNEILLE, como por exemplo no início do *Examen du Cid*:

> *Ce poème a tant d'avantages du côté du sujet et des pensées brillantes dont il est semé, que la plupart de ses auditeurs n'ont pas voulu voir les défauts de sa conduite et ont laissé enlever leur suffrages au plaisir que leur a donné sa représentation. Bien que se soit celui de tous mes ouvrages réguliers où je me suis permis le plus de licence, il passe encore pour le plus beau auprès de ceux qui ne s'attachent pas à la dernière sévérité des règles; et, depuis cinquante ans qu'il tient sa place sur nos théâtres, l'histoire ni l'effort de l'imagination n'y ont rien fait voir qui en ait effacé l'éclat.*

Ou, um pouco mais adiante:

> *Cette même règle presse aussi trop Chimène de demander justice au roi la seconde fois. Elle l'avait fait le soir d'auparavant, et n'avait aucun sujet d'y retourner le lendemain matin pour en importuner le roi, dont elle n'avait encore aucun lieu de se plaindre, puisqu'elle ne pouvait encore dire qu'il lui eût manqué de promesse. Le roman lui aurait donné sept ou huit jours de patience avant que de l'en presser de nouveau; mais les vingt et quatre heures ne l'ont pas permis: c'est l'incommodité de la règle.*

Como artesão CORNEILLE distingue entre "assunto", "condução da ação", e os "pensamentos brilhantes", a convenção de "regularidade", e as liberdades que com ela toma, notando as pressões inconvenientes das regras sôbre um desenvolvimento mais natural do assunto. Porém discernimos também o poeta-dramaturgo nestas observações, a defender implìcitamente o que tão fàcilmente concedemos hoje em dia, isto é, que a fôrça poética transcende as regras e as estreitas concepções de regularidade, e se manifesta no movimento imaginativo do todo mais do que na articulação cuidadosa dos componentes mecânicos.

O problema crucial paira entre os fatôres de expressividade geral da forma dramática e da expressividade particular de cada peça em si. Tôda peça deve compartilhar a primeira para ser dramática, e a segunda para ser original e interessante; e um certo antagonismo tem de aparecer quando as regras se tornam tão específicas que chegam a excluir inúmeros assuntos possíveis. As regras, mesmo as de boa estirpe, incluem um ideal teórico de perfeição que restringe, enquanto a visão procura sempre a particularidade de expressão que se enquadra no geral, porém se afasta dêle no particular, como nos mostra a posição de *Corneille*.

O que nos traz de volta à idéia estética da imagem total na qual estão harmonizadas tôdas as exigências da forma: a evocação convincente de pessoas, a concentração e a ordem que reconhecemos como "dramáticas", e a expressividade particular peculiar a cada autor e peça, a *Antigone*, a *Othello*, a *Phèdre*, a *Solness o Construtor*, ao *Partage de Midi*. A abstração "enrêdo" é então reimersa nas formas sensoriais da visão. Como dissemos antes, o bom drama é sempre a configuração ou execução de significados. A disposição das cenas através da exposição, clímax e *dénouement* mostra-nos o autor a dizer ao que veio, imbuindo a imagística dramática de um simbolismo particular de idéia e sentimento.

Nesse contexto a significação da ironia como uma arma da imaginação dramática transparece com grande clareza. A ironia, segundo os gregos, queria dizer engano ou dissimulação. Indicava fingimento, uma disparidade deliberada entre o que era dito e o que se queria dizer, e o hábito de SÓCRATES de fingir ignorância para provocar o debate é o exemplo padrão de sua utilização. Um irônico é sempre uma espécie de ator. A ironia é um modo oblíquo de afirmação. Usam-se as palavras de modo a chamar atenção para o verdadeiro significado que está por trás delas, o qual é oposto ao significado literal. É a evocação ardilosa de significados implícitos. Suas formas mais corriqueiras aparecem na forma comum de saudação entre dois inglêses em dia de chuva forte: "Bonito dia, Mr. Smith!", ou então no chavão da repreensão amistosa: "Mas você é uma maravilha!" Em suas formas mais degradadas, pode-se transformar no mais impiedoso sarcasmo. Seus efeitos dependem do estabelecimento de uma referência, em tôda a frase, a alguma coisa que não chega a ser em si mencionada, de forma que no caso da ironia o sentido almejado nasce sempre de um contexto maior do que o da afirmação literal. Para criar e transmitir a ironia em seu sentido simples acima, tanto quem fala quanto quem ouve sabe que está chovendo, ou que X não é "uma maravilha", mas o oposto. O significado é muitas vêzes esclarecido e reforçado pela inflexão da voz a contradizer o sentido direto das palavras, o que constitui uma forma de comunicação por imagística vocal.

A ironia tem inúmeros usos refinadíssimos na literatura que não podemos examinar aqui. No drama ela é rendosíssima porque o autor, pela maneira de organizar sua ação e de colocar seus personagens na seqüência dos acontecimentos, ou de confrontá-los uns com os outros, poderá comunicar seus significados — o sentido real de sua peça e o objetivo de sua expressão — ao público. Há casos em que isso acontece em lugares determinados, como nas cenas de *Othello* em que Iago envenena a mente de Otelo (III, III) ou, mais adiante (IV, II) quando em sua aflição diante da atitude de Otelo, Desdêmona pede ajuda ao "bom Iago". Outras vêzes trata-se de um efeito construído através de tôda uma peça, como no *Édipo Rei*, onde Édipo, ao buscar o assassino que macula Tebas, está sem o saber cumprindo seu próprio e trágico destino.[6]

A ironia é, assim, uma das maneiras pelas quais o dramaturgo muda o plano da ilusão da realidade para o da imagem simbólica. Ela coloca a verdadeira imagem no palco, de forma dramàticamente enfática, em uma estrutura maior de significação. O enfoque irônico sempre expressa sentimentos e julgamentos do dramaturgo, pois trata-se de um instrumento de construção imaginativa e não apenas de simples ilusão. Todos os grandes dramaturgos foram mestres da ironia: SÓFOCLES, SHAKESPEARE, CORNEILLE, RACINE, GRILLPARZER, IBSEN, MOLIÈRE, COCTEAU. YEATS sentia vivamente sua importância. ELIOT conhece-a, mas na prática sofre de uma falta de inventividade no que diz respeito à *peripécia* e às seqüências irônicas.

A esta altura é essencial levar a discussão às pessoas do drama. Não é de forma alguma fàcil dissociar o enrêdo das pessoas, já que são elas que o fazem caminhar; e menos fácil ainda para o ponto-de-vista que estamos seguindo, que defende expressamente que tanto o enrêdo quanto os personagens são uma imagística a funcionar em relação a um objetivo expressivo. Êles são tão metafóricos quanto as metáforas do texto.

XII. AS PESSOAS CONSIDERADAS COMO IMAGÍSTICA

As pessoas, assim como o enrêdo do qual são os agentes, pertencem à imagística total da peça, pois a interpretação total dela determina o modo de as vermos. A ilusão da realidade exigida pela imitação de pessoas vivas é coerente com uma apresentação extremamente variada de pessoas, como pode ser visto pela comparação de Édipo, Macbeth e Tartufo, ou de qualquer outro grupo de personagens de SÓFOCLES, SHAKESPEARE e MOLIÈRE. Em cada um dêsses casos recebemos informação suficiente, e um modo de falar adequado, para estabelecer uma pessoa possível, ou, antes, uma imagem de uma pessoa, que é fiel de maneira geral à nossa experiência prévia de pessoas. Mas como são diversas! Édipo não tem nada da complexidade psicológica que é revelada no desenrolar de Macbeth (que cobre período de tempo maior), enquanto Tartufo é uma simplificação intelectual, sua personalidade se nos aparecendo como a encarnação de um único traço predominante, a hipocrisia. São as circunstâncias da ação que tornam Édipo crível; a Macbeth, os motivos; enquanto Tartufo o é porque realmente muitas vêzes as pessoas são levadas até a irracionalidade por um traço dominante, e porque MOLIÈRE atinge em sua pessoa e nas relações que tem com os outros uma suficiente complexidade e profundidade vitais que contrabalançam a simplificação excessivamente abstrata, e fazem-na parecer real.

O que determinada pessoa é, precisamente, numa peça depende da interpretação na qual está engajado o dramaturgo. Não existem critérios de semelhança à vida, e devemos resistir ao uso de uma palavra como "personagem" em lugar de pessoa porque assim fica sempre confundido o sentido convencional de "personagem numa peça ou num romance" com a sugestão de idiossincrasia inata de caráter, ou de detalhe psicológico plenamente desenvolvido. Para comparação, consideremos as figuras dos pintores. BOTTICELLI, JAN EYCK, REMBRANDT, CÉZANNE, em seu tratamento de pessoas humanas, mantêm uma convincente "verdade da vida", porém por métodos largamente diversos, já que cada um dêles vê a face e o corpo humanos sob aspecto diferente e com diverso objetivo expressivo. Os estilos não-realistas da arte neste século tornaram fácil a todos, passada a primeira não-familiaridade, ver em todo quadro uma imagística seletiva que fala não de uma "natureza" absoluta, fixa, perfeitamente identificada, mas de um "artista-vendo-a-natureza". O mesmo princípio é válido para o drama. Suas pessoas são imagens, que não definem a "realidade" ou detalhes históricos, mas significados selecionados, interpretativos e expressivos.

A crítica de drama do passado, para não falarmos do ensino da literatura, deu grande importância à diferença entre personagens individualizados e "tipos", sendo os primeiros "bons" exemplos de caracterização e os segundos, "maus". Tal tipo de julgamento repousava sôbre pressupostos falsos. A caracterização por tipo não é necessàriamente má; é uma espécie de criação de personagem que pode ser altamente apropriada. Ao menos os tipos que são chavões do drama — o vilão, a heroína, o padre de palco, o beberrão, ou, em nível mais sutil, tipos tradicionais como o do dissimulador (Iago) — revelam os processos da arte já que são excelentes exemplos de imagens, que são sempre, como dissemos acima, referências parciais à realidade e que adquirem, além do mais, uma nova função ao serem incorporadas a uma obra de arte. Um padre "de palco", por exemplo, corresponde a um fenômeno que nos é familiar na vida. Quantas vêzes dizemos "é um padre típico", e ao fazê-lo em relação à vida real o que queremos dizer é que alguns traços típicos são tão predominantes na impressão que temos que instintivamente generalizamos e dizemos que temos diante de nós um bom exemplo do "tipo". Creio que tal impressão na vida real constitui uma imagem porque se trata de uma impressão altamente seletiva, uma silhuêta à qual emprestamos significação. Além do mais *desejamos* ver um tipo em tais circunstâncias, e por isso mesmo "vemos" a imagem tal como a concebemos para nós mesmos. Sabemos muito bem, quando refletimos, que o indivíduo por trás da imagem é ambíguo e complexo, porém eliminamos a complexidade do nosso interêsse. O que apreendemos naquele momento não é a "realidade", mas uma parte dela, um pedaço rigorosamente delimitado da realidade potencial cuja exploração ampla exigiria de nós mil outras imagens e suas correlações. Todos os tipos fixos e figuras convencionais do drama em suas várias fases históricas nascem dêsse processo de criação de imagens, onipresente na vida e explorado pela arte. Ficam sujeitos a críticas quando já se tornaram puramente imitativos e estereotipados, e se tornam uma deficiência entre muitas.

A plena realização de um personagem, por outro lado, tal como tantas vêzes a encontramos em SHAKESPEARE e no drama da Renascença em geral, coaduna-se com o interêsse humanístico na verdade humana e natural, e verdade, aqui, significa a retratação fiel do caráter em sua complexidade, com considerável motivação documentária ou científica. A mesma tendência aparece na pintura de retratos da época. Como dissemos acima, tal ideal coaduna-se às condições naturais da arte dramática.[7]

O sucesso da retratação psicológica fiel leva muita gente a falar dos personagens de uma peça como se fôssem pessoas de verdade. Um personagem dramático permanece, porém, sempre uma imagem num esquema imagístico. O problema tem sua melhor apresentação quando relacionado a um aspecto muito debatido dos personagens dramáticos, o de sua natureza auto-explicativa. Macbeth, por exemplo, é retratado num ambiente cultural de natureza relativamente subdesenvolvida, que por certo não acreditamos iguale em refinamento o do próprio SHAKESPEARE. O próprio Macbeth, não sendo um selvagem, também não é nenhum rei-filósofo ou sofisticado príncipe renascentista, mas descreve seus sentimentos, situação e estado de consciência com uma precisão e uma felicidade poética que um dêstes últimos poderia invejar. Um senso de realismo leva-nos a perguntar se Macbeth pode "saber" tudo isso a seu próprio respeito. Seria êle tão lùcidamente cônscio de tudo isto de modo tão exato? A resposta dada pela "realidade" seria um simples não. Seriá possível admitir que, sendo humano, êle teria de ter algum autoconhecimento; êle conheceria sua ambição, seus atos e suas conseqüências, a cada estágio de sua carreira. Porém um Macbeth "real" não falaria como fala o de SHAKESPEARE, pois quem é tão explìcitamente verbal é o *poeta*. O que êle diz existe potencialmente num objeto hipotético (o Macbeth "real"), mas em verdade só existe na imagem que o poeta cria.[8] É um êrro crasso ler um personagem dramático como se a lucidez e penetração que mostram sôbre suas próprias emoções e sua expressão concentrada, para não dizer poética, fôssem a fala de uma pessoa real. Sempre haverá personagens com autoconhecimento especialmente vívido, porém mesmo aqui temos o problema de saber se na realidade êles o expressariam; e, de qualquer modo, ninguém fala em poesia na vida real, quando o máximo alcançado não passa da precisão, fôrça, clareza e eloqüência. A ordem poética na fala de um personagem de RACINE ou SHAKESPEARE em momentos cruciais da ação é uma ordem imaginativa que foi criada não pelo "personagem", mas pelo poeta. Os personagens não falam assim por terem "seus momentos de intuição", de "repentina percuciência sôbre seus próprios sentimentos". É o poeta que os faz falar assim, depois de haver recolhido elementos anallticamente distintos sôbre a estória e suas pessoas, que estavam espalhados (e não-elaborados) pela vasta área de uma realidade potencial. Êle dá uma ordem estrutural ao que nos indivíduos da vida real seriam fragmentos de autoconhecimento e asseveração, intuições potenciais, sentimentos incipientes ou imperfeitamente configurados. É assim que a forma depende das sugestões da natureza, porém se torna, afinal, uma criação ordenada da imaginação, que é a concepção de um dramaturgo.[9] O papel do poeta aqui é exatamente paralelo ao do compositor na ópera. Pois na música, na melodia do cantor e mais ainda no acompanhamento orquestral, êle pode aproveitar qualquer dos temas principais da música e, por meio dêles, as idéias de tôda a concepção. Dêsse modo o canto de qualquer um dos personagens sempre representa dois aspectos de expressividade num só enunciado; êle mostra aquela pessoa em determinada situação, dando voz a suas emoções, mas é sempre também, simultâneamente, o compositor a definir musicalmente sua imagem da pessoa em relação a tôda a seqüência dramático-musical da obra. Por intermédio da música êle está tanto pelo lado de dentro quanto pelo de fora de cada pessoa. Êle cria o drama daquela pessoa dentro do invólucro da música. E também assim o dramaturgo, especialmente se usa o verso. O drama de pessoas de certo pêso, a ilusão da realidade, é contido dentro do invólucro do enunciado poético, da visão e idéia do poeta.

Quando falamos da "realidade" dos grandes personagens da ficção e do drama o que queremos dizer é que são imagens convincentes. A qualidade que os torna convincentes vem da fusão imaginativa de vários elementos, como a observação justa das aparências sensoriais, avaliações morais e psicológicas acuradas, e o objetivo orientador, a idéia ou sentimento predominante configurados na peça como uma imagem total, à qual os elementos anteriores são todos assimilados. Os elementos, no entanto, variam largamente em grau e em equilíbrio, o que em si confirma que a fôrça dêsses personagens é inerente à sua natureza de imagem, e não a uma realidade objetiva e normalizada. Donde terem os personagens mitológicos mais simples, como Prometeu, Don Juan e Fausto, uma "realidade" tão persuasiva quanto os personagens complexamente desenvolvidos de uma tragédia shakespeariana, ou quanto as pessoas de CORNEILLE, tão cônscias de motivos e vontades.

Como imagem, o personagem trágico e o cômico têm uma relação violentamente contrastante com o mundo real. A tragédia, como dissemos acima, é baseada em certas reações emocionais e morais à vida. Em conseqüência, seus efeitos, em tôda sua poesia e sublimidade, são indissociáveis de um quadro de destino humano, uma mimese, que se torna convincente em virtude de uma verdade geral. Em tal esquema também as pessoas têm um alto grau de "realidade", como de vida; temos sempre de sentir que são como nós, que fàcilmente poderíamos estar em seu lugar. O drama trágico, porém, embora necessàriamente fiel à verdade (à sua maneira) é, implìcitamente, uma interpretação. Êle encarna e expressa não apenas um retrato da vida, mas também uma visão dela, um sentimento a respeito dela. Constitui assim uma imagística da qual o herói trágico — por mais vìvidamente que tenha sido imbuído de um sentido de vida — não passa do centro e foco. Mais precisamente: os personagens de um drama trágico precisam parecer que não são imagens, mas realidade, antes que possam contribuir eficazmente para o total da imagem trágica.

O personagem cômico, por outro lado, é mais òbviamente uma imagem, um artefato, parte de um jôgo estético jogado abertamente pelo autor bem como pelos autores e pelo público. Os personagens cômicos, que ficam sempre perto da caricatura, aparecem-nos como sêres humanos esquemáticos, construídos sôbre um ou dois traços dominantes de físico ou de caráter moral ou de compleição intelectual, como no caso de Falstaff, Dogberry, Aguecheek, Belch, Volpone, o Alquimista Subtle, Mrs. Malaprop, Tartufo, Harpagon, Doolittle, e assim por diante. Mesmo um personagem concebido de forma mais refinada, como Benedick, é acionado por uma paixão altamente dominante, sua ojeriza às mulheres. Um sintoma exterior dessa deliberada simplificação de uma pessoa completa a um perfil-imagem, a uma caricatura feita de ênfases e abstrações, é a sólida tradição dos nomes próprios que nos dão a pista da característica principal em jôgo.

O mundo da comédia expande-se quando uma pessoa assim "simplificada" impinge-se ao seu ambiente. Sendo irreal, ela propaga a irrealidade. Ou, para dizê-lo de forma puramente estética, uma *fantasia* cômica — uma imagem concentrada irrealista — nasce como conseqüência natural dos "personagens" acionados apenas por um traço dominante. Assim, a comédia sem dúvida começa (e permanece) ligada à vida por meio das idiossincrasias naturais dos homens, porém ao pôr em movimento personagens altamente simplificados ela destrói as relações normalmente complexas do mundo de carne e osso, substituindo-as uma complicação cômica que é desordenada em comparação com a normalidade, porém lógica, segundo as leis de sua própria imagística.

A tendência para a criação cômica, o reconhecimento de pontos fracos, de absurdos, de excentricidades, e da incongruência do vício, é tão "natural" ao homem quanto qualquer das paixões sérias e emoções plantadas na vontade e no inconsciente, porém uma vez que a imaginação cômica tenha lançado sua criação tudo se torna calculado e artificial, seja na ação, seja no diálogo. O trabalho do ator então também contribui para a fantasia óbvia. Não se pede a êle que sustente um retrato convincente de uma situação possìvelmente humana, porém que seja eficaz, como exagêro ou caricatura, ante o público, deslanchando assim o mecanismo dos efeitos cômicos. Ao contrário do ator trágico, que precisa antes parecer real para funcionar como imagem, o ator cômico precisa ser imagem desde sua primeira entrada.

xiii. VARIEDADES DE TRATAMENTO DA PESSOA-IMAGEM

Não mencionamos ainda um grande campo do drama, além da comédia, no qual a qualidade de imagem da pessoa é claramente óbvia. Em todos os mistérios, moralidades e alegorias, bem como na fantasia e na fábula, o simbolismo é manifesto. Êle não procura mais ficar semi-oculto num quadro "realista". Fornece uma estrutura principal de tipos calculadamente simbólicos — tipos de pessoas e de situações — com um realismo fragmentário e difuso de detalhe como apoio figurativo indispensável. De nosso ponto-de-vista, êsse tipo depende da figura de personificação poética padrão, aplicada em larga escala. As necessidades figurativas do drama satisfazem-se em tais casos pela adição pelo homem de aparências antropomórficas à retratação; deuses e deusas, anjos e diabos, espíritos e fadas, e outras criaturas do mito e da lenda, são fabulosamente admitidos no esquema da fala humana. Pessoas humanas, por outro lado, retêm a semelhança aos sêres humanos quando são símbolos que representam idéias ou conceitos abstratos (como Todo-Mundo, Beleza, Boas Companhias, Discrição, etc., nas moralidades).

No século XX, após uma fase fortemente naturalista do drama, tem havido uma reversão às formas simbólicas, alegóricas, míticas ou parabólicas, nas quais a pessoa como perfil de "imagem expressiva" predomina sôbre a pessoa plenamente desenvolvida, psicològicamente detalhada, do humanismo renascentista ou de IBSEN. Sob êsse aspecto podemos lembrar o quanto alguns dramaturgos modernos se têm baseado, deliberadamente, em peças pré-elisabetanas; ELIOT procurou a moralidade (*Todo-Mundo*), YEATS as lendas heróicas e os contos de fadas, enquanto muitos outros aderiram à exploração do mito, e SHAW e PIRANDELLO abertamente chamaram suas obras de "parábolas". Referimo-nos à onipresença da alegoria no drama moderno, visível a quem quer que olhe um pouquinho por trás da superfície. E existe uma clara divisão entre a ortodoxia e a heterodoxia, entre os que usam a forma didática na defesa de crenças tradicionais, como CLAUDEL e ELIOT, e os que a usam para a propagação de novas filosofias seculares, como SHAW, GIRAUDOUX e SARTRE. Nos últimos cinqüenta anos de desenvolvimento, o interêsse e a originalidade de idéia têm caminhado em grande parte de mãos dadas com nítidas mudanças estilísticas no tratamento das pessoas. Os frutos disso foram a desintegração de um "realismo" pálido ou estereotipado, em cujo lugar vemos triunfar a imagem expressiva. E, no entanto, êsse movimento geral tem levado o drama ao limiar do impossível, onde o equilíbrio entre a substância básica do drama (com pessoas convincentes e um forte sentido de vida) e a idéia expressiva do poeta, tornou-se excessivamente precário. Seguir êsse processo em seu todo requereria uma história da dramaturgia moderna; contentemo-nos com alguns exemplos.

A questão é bem ilustrada pela idéia, freqüentemente usada, da "marionete", comparação que torna clara a simplificação de objetivo na apresentação das pessoas. Os bonecos são vestidos e pintados com uma expressão fixa, e as pessoas de uma peça podem ser reduzidas à mesma espécie de unificação simples. Isto em si marca seu despojamento em contraste com a riqueza potencial da personalidade humana. Além disso, são envolvidas sugestões emocionais de *pathos* por poderem parecer tão humanas, mas sendo manipuladas, o que nos lembra a impotência do homem contra o destino, ou de sua ignorância a respeito dos objetivos maiores do universo ao qual pertence. A palavra ocorre nas primeiras peças poéticas de MAETERLINCK — *La Mort de Tintagiles, Intérieur, Les Sept Princesses,* etc. — que expressam a fragilidade dos sêres humanos ao enfrentarem os terrôres da morte, do amor e do destino. As pessoas dessas peças têm realidade humana, e as peças são banhadas de forte emoção humana. O próprio objetivo, porém, as torna pessoas não-individualizadas; são humanas e mais nada, imagens de homens reduzidos a um ou dois sentimentos básicos.

YEATS também recorreu ao têrmo marionete para sugerir uma idéia do que queria nas *Peças para Dançarinos*. Sob as mesmas influências simbolistas que sofreu MAETERLINCK êle tem por objetivo algo não muito diferente, ou seja, a expressão das "profundas emoções que só existem na solidão e no silêncio". Seu simbolismo e técnica dramatúrgica são mais elaborados que os de MAETERLINCK, porém suas pessoas são igualmente destituídas de detalhe e reduzidas a uma única tônica de sentimento.

A comparação aparece novamente no contexto muito diverso do drama expressionista. TOLLER dizia que era possível ver-se as pessoas como "sêres humanos realistas" e também, num repente de visão, como bonecos, exibindo apenas um aspecto de si mesmas. O mesmo se aplica à sua manipulação dos personagens, porém ainda mais a certas das peças mais fortes de KAISER, como a trilogia do *Gas,* ou em

Von Morgen bis Mitternachts. Aqui, segundo uma análise impiedosa da sociedade tecnocrática, e numa explosão de emoção revolucionária, as pessoas são privadas de sua complexidade humana e reduzidas a perfis que correspondem a suas funções sociais. A imagem da pessoa é reduzida a um aspecto dominante ou a uma idéia Genética: operário, industrial, mendigo, prostituta, irmão, e assim por diante. Ela se torna um símbolo com uma função dupla; integrando, por um lado, um esquema abstrato de aguda análise social, e, por outro, um símbolo emocional que ajuda a expressar, dentro de um esquema cumulativo do todo, um clima geral de protesto. Embora parciais e "abstratas" tais imagens não são falsas nem deixam de transmitir um sentido de "realidade"; ao contrário, refletem um processo social muito típico dêste século, por meio do qual a função de uma pessoa não só se tornou cada vez mais valorizada do que ela como também a embotou. Dêsse modo, tal espécie de imagem pode de fato ser avaliada de duas maneiras diversas. Encaradas do ponto-de-vista humanístico, elas são abstrações; encaradas segundo condições do proletariado industrial e da depreciação da classe dos "amanuenses" do século XX, aproximam-se mais da imagem realista. Tal ambigüidade ajuda a manter tais *dramatis personae* dentro do campo próprio da "imitação" dramática. Entretanto o grau de rarefação é considerável, diminuindo o interêsse pelo ator; o que denota um movimento na direção da periferia do que é possível na forma dramática. Não surpreende que tal estilo não tenha perdurado por muito tempo.

As peças de GIRAUDOUX, ao contrário dessas, são cheias de personagens que compartilham muito claramente a natureza humana, e no entanto seu tratamento dessas pessoas ilustra um tipo muito sutil de adaptação entre imagem e idéia. Êste depende, inicialmente, de sua forma de alegoria de mito, utilizada numa série de peças das quais as melhores talvez sejam *Electre*, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, e *Judith*, embora algumas outras não sejam menos boas. Embora usando assuntos mitológicos, o método de GIRAUDOUX, ao contrário do de Cocteau, não é o de configurar velhos mitos novamente como arquétipos de experiência humana. Êle se apropria dos velhos mitos e depois expurga-os, utilizando o remanescente de ficção para expressar em imagens de pessoas certos ideais de virtude, e transmitir uma aguda compreensão dos problemas contemporâneos que confrontam a sociedade como um tôdo. Assim, na superfície, vemos criações poèticamente atraentes, imbuídas de fantasia e de caprichoso espírito, enquanto sob a superfície podemos discernir um poderoso exame de princípios éticos e sociais.

GIRAUDOUX faz seus personagens principais instrumentos de suas idéias e de seus sentimentos sôbre valôres, enquanto reserva os personagens secundários para o papel de enriquecedores do retrato da vida. Vê-se isso muito bem em *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, na qual os membros da família de Heitor dão realidade à vida quotidiana, enquanto o próprio Heitor é reservado para uma função mais exaltada e espiritual. Não que os principais sejam meras abstrações ou porta-vozes; sempre têm substância suficiente para existir como parte da estória. São representações idealizadas, a personificar a revelação de alguma qualidade ou desejo humanos excepcionais; e, quando projetados numa crise que enfoca suas aspirações, transformam-se em poderosos centros de sentimento. Electra, por exemplo, deriva-se do mito grego, porém aparece com o semblante geral de um ser humano igual a nós. No entanto, ela não é histórica nem um arquétipo de figura mitológica, nem uma transposição de nosso próprio ambiente, mas uma imagem recém-criada que expressa um certo conjunto de sentimentos e pensamentos do próprio autor a respeito da vida e do lugar que nela ocupa a justiça, bem como os modos pelos quais os valôres mais altos se revelam na pessoa e ação humanas. Se tais sentimentos e pensamentos fôssem dela, como um personagem realista, Electra não passaria de simples representação; porém como são do autor, existindo em sua sensibilidade e imaginação, e posteriormente encarnados na natureza dela, ela é uma imagem expressiva, funcionando como as imagens da metáfora. Assim GIRAUDOUX trata Heitor, Judith, Alcmena, Ondine e outros, e em todos êles algum problema geral de comportamento ético ou social, baseado em uma nostalgia idealizante, é focalizado, tanto racional quanto emocionalmente. A forma de GIRAUDOUX é assim uma alegoria ou ficção didática baseada no mito e utilizada como um veículo de significados contemporâneos e públicos.[10]

Se em GIRAUDOUX encontramos o real, isto é, a situação humana contemporânea, abstraída, analisada e difundida por intermédio de uma fantasia de mito ou ficção, em ELIOT o que vemos é um mito que se origina de uma situação contemporânea real: Suas peças têm uma superfície literal, realista, muito contemporânea, "nós mesmos dêste tempo e ano presentes sôbre o palco", porém transformam-se, à medida que se desenrolam, em ritos poéticos. Êle retrata cenas da vida quotidiana — a família na casa de campo, o advogado e sua mulher, amante e círculo social — por intermédio das quais um esquema mítico subjacente difunde seus significados até a superfície; de tal modo que o "real" se torna, sem ser renegado ou deslocado, translúcido, e através dêle o mito se configura como o significado imanente. O tratamento das pessoas é correspondente. Elas têm, em caráter, psicologia e ação mais "realidade" do que os perfis de muitos estilos simbólicos modernos; no entanto, os protagonistas, Becket, Harry, Celia, são também profundamente simbólicos, enquanto todos os personagens contribuem para um esquema simbólico dos acontecimentos. Num drama baseado em tal atitude, tanto a forma realista quanto a mítica são autênticas; a primeira é mais do que uma preocupação com aspectos limitados da realidade social, a segunda mais do que um recurso estético moderno. O simbolismo dos personagens de ELIOT é implícito porque a forma pessoal contém o significado. Do mesmo modo, a fôrça mítica é inerente à situação humana, já que pessoas como Harry e Celia, ao contrário das figuras de mitos passados, começam como pessoas comuns levando vidas comuns e permanecem humanas mesmo depois de assumir suas funções distintas. A incorporação de elementos de ritual antigo e primitivo, embora alcance sucesso desigual, é ao menos relevante, já que fortalece a identificação de tôda a situação (especialmente em *The Family Reunion*) com seus complexos significados. A técnica de verso escolhida por ELIOT também dá sua contribuição apropriada e orgânica, oscilando entre a superfície realista e o mito subjacente, já que o verso, embora próximo da prosa, recorre a tôdas as fontes expressivas, antigas e modernas, da poesia.

Seguindo assim sua própria intuição sôbre o equilíbrio necessário entre o realismo e o ritual no drama como forma, ELIOT renova a fôrça ritual do drama no momento em que ela havia sido dissipada pelo estilo realista, porém sem trair a individualidade da vida de cada um. Seu drama não é só de idéias ou sentimentos, mas também de pessoas. No entanto, êle o liga a um tema espiritual e torna-o também um instrumento de crença e catarse, bem como uma imagem poética da vida interior.[11] Seu sucesso tem sido desigual; seu objetivo, que para o ponto de-vista que defendemos neste ensaio corresponde a uma profunda recuperação de uma forma natural no drama, é válido.

Êstes breves comentários sôbre uns poucos exemplos do tratamento da pessoa no drama contemporâneo ilustram a relação constantemente cambiável entre a imagística descritiva e a expressiva, o retrato-do-homem e o simbolismo de pensamento e sentimento. Por um lado, aplicada às realidades da situação humana, a imaginação interpreta e dá significação; por outro, aplicada ao sentimento e ao pensamento, ela constrói fórmulas expressivas; e as duas funções unem-se à imagística vívida e conclusiva do drama em seu todo, de modo que a representação das realidades existe na expressão, e a expressividade emerge da representação.

Assim, em todos êsses tipos, observamos uma variação de imagística a tomar lugar dentro de certos limites. A análise enfatiza o fato estético central de que estamos lidando com uma *imagística,* isto é, com formas sensoriais que constituem uma interpretação expressiva; mas também com um aspecto peculiar à arte do drama, que nasce do fato de ser êle uma revivência, isto é, desta imagística nunca poder tornar-se "abstrata" à maneira da pintura abstrata, nem extremamente simbolista, à maneira da poesia simbolista. Ela nunca poderá constituir-se apenas (para empregar o têrmo que usamos em capítulo anterior) de imagens-fórmulas expressivas, como o podem a música e a arte abstrata. Suas imagens devem tender, ou reverter, no sentido de pessoas com semelhança figurativa à vida.

Podemos resumir o assunto desta seção, e talvez lançar alguma luz sôbre êle, fazendo uma distinção entre o *detalhe* da ação no drama e a concepção *total* em sua unificação de idéia ou impressão. O primeiro mostrará principalmente a parte mais forte do elemento figurativo. Pois na seqüência de momento a momento do diálogo e da ação encontramos a expressão da paixão e do sentimento, e apreendemos o contôrno das situações humanas, as quais, quando a arte é boa, serão sempre esclarecedoras, iluminando as massas opacas do "real" com a luz da imaginação. Porém, por outro lado, à medida que o drama se desenrola diante de nós e o sentido de um ímpeto unificador gradativamente se estabelece em nossas mentes, para ali fixar-se ao baixar do pano final, somos atingidos por alguma idéia ou emoção geral que está incorporada na obra criada, que não pode ser separada, é bem verdade, das pessoas e suas ações, mas que ainda assim é sentida como sendo o fator determinante e o objetivo último do todo.

No primeiro dêsses dois aspectos vemos o detalhe sensorial da arte figurativa do qual emanam o sentido de *vida*, indispensável à arte, e o de vida *individual*, indispensável ao drama. No último reside a aura imaginativa do todo como todo, sua expressividade, a impressão que sua imagística transmite de tragédia, *pathos*, alegria, romance, pessimismo, luta pelo ideal, aspiração, ou qualquer outra das emoções dominantes que a vida evoca; e dêsse aspecto destaca-se o senso do *dramaturgo*, do próprio poeta. Entretanto, tudo é imagem, e a qualidade poética pode estar em ambos.

XIV. O REALISMO NO DRAMA DO FINAL DO SÉCULO XIX

Em seções anteriores tentamos definir até que ponto um elemento de simples representação, ou, em outras palavras, quanta ilusão da "realidade", é essencial ao drama. Porém mesmo aí procuramos manter o ponto-de-vista estabelecido no início dêste ensaio de que a representação na arte, por realista que seja, é sempre uma imagística; seu realismo é sempre estético, sempre imaginativo, sempre interpretativo e expressivo. Como tal, êle não pertence à "realidade" (tomada em contraste com a poesia), mas, como a poesia, à arte.

Entretanto, o têrmo "realismo" tem-se prestado a vários usos, ao preço da clareza. Na crítica dramática, êle muitas vêzes descreve a descida desde a poesia no sentido de algo mais documentário; o próprio IBSEN, ao abandonar o estilo mais livre e poético de *Peer Gynt* e *Brand*, falou de chegar mais próximo à realidade em *Casa de Boneca* e peças congêneres. Ou então é indicada a descida da tragédia heróica para a doméstica, como em LILLO e DIDEROT após a época de DRYDEN e RACINE. É também comum contrastar-se o tom realista da comédia com o poético da tragédia. A palavra é quase que invariàvelmente usada para caracterizar um trabalho imaginativo menos intenso, uma obra na qual a imaginação volta a terra firme, na qual o espectador se sente mais próximo do mundo familiar do que das alturas rarefeitas da poesia. Significa o não-idealizado, o não-espiritualizado, o antinobre.

Tal uso obscurece a essência do problema, fazendo que a palavra transmita não só um sentido de qualificação do grau de arte ou poesia numa peça como também o de negar completamente a imagem estética. Pois a oposição muitas vêzes delineada entre o estilo "realista" e o poético é, afinal, imprecisa. Existe muito realismo psicológico do mais chão em SHAKESPEARE, em meio ao mais poético dos enunciados. Por outro lado, mesmo nas peças cômicas o "realismo" funciona claramente dentro da proposição estética da comédia, que o ilumina com sua própria luz, uma luz de crítica e inteligência.

Além dessas imprecisões, outro tipo de confusão nasce dos romances e peças da segunda parte do século XIX escritas no modo "realista", que mais tarde se agravou em "naturalismo". Como conseqüência dessa fase, o realismo juntou a seus significados gerais outro, histórico; tornou-se uma dessas palavras latas e compreensivas que resumem tôda uma fase da literatura e da arte. O realismo nesse sentido foi um fenômeno pós-romântico, que apareceu como reação contra o romantismo e seus exageros. Respondia a uma pergunta insistente: o que vemos, quando esquecemos os sonhos, o Ideal, as belas solidões da natureza, e abrimos nossos olhos para os homens e as condições em que realmente vivem, dia a dia? Êsse sabor específico, por meio do qual êste ficou distinto de espécies anteriores de realismo, nasceu das novas realidades sociais. Estas mostravam uma burguesia cada vez mais poderosa, porém progressivamente mais materialista, guiada pela hipocrisia e por convenções decadentes, em vez de pela fé e pelo idealismo autêntico; e a seu lado o proletariado imundo e cada vez mais oprimido da era industrial, tornando-se consciente, militante e revolucionário. O realismo do drama dêsse período, que podemos observar em

HEBBEL, DUMAS FILHO, IBSEN, STRINDBERG, HAUPTMANN, SUDERMANN, TOM ROBERTSON (seguido por PINERO e JONES), BRIEUX, e outros, pertence aos temas e às idéias em primeiro lugar; e pode ser tudo menos mera reação estilística contra o altissonante verso romântico. Êle segue-se à rejeição das idéias e crenças do romantismo literário e do idealismo filosófico, do panteísmo, da metafísica e de tôda espécie de *Schwärmerei* que caracterizara tantas obras da primeira parte do século. Trata-se de uma sóbria confrontação do homem com aquela sociedade que vinha lentamente amadurecendo e que, finalmente, havia configurado seu caráter particular.

Essa confrontação era, por um lado, documentária; produziu um nôvo quadro da vida e das condições sociais. Porém era também animada, e fortemente, por um espírito de protesto por vêzes implícito, mas muitas vêzes abertamente manifesto como crítica social. Ela contém um apêlo à consciência da sociedade, embora essa consciência específica ainda estivesse, àquela altura, aguardando reconhecimento e consagração precisos.

Não é fácil avaliar a compleição estética dêsse drama realista. Por certo que o problema não será resolvido por meio de inócuas referências, tão freqüentes, à *convenção* realista, o que equivale a pouco mais que um jôgo de palavras. Como primeiro passo, deveríamos lembrar-nos de que o nôvo realismo não pode ser divorciado de poderosas influências e convicções da época. Êle pertence à era de FEUERBACH, MARX e COMTE. Ao fundo observamos um ponto-de-vista científico a se desenvolver ràpidamente, junto com seu parceiro, o conhecimento histórico. O ceticismo na religião e na metafísica, uma atitude moral secular e humanista, fé nos "fatos" da ciência, da história e das condições hodiernas, e um otimismo implícito, nascido da confiança no poder da razão, do conhecimento, e da potencialidade humana, foram fatôres determinantes de uma nova atitude compartilhada pelas mentes progressistas. O caráter do nôvo drama foi influenciado por tôdas essas coisas que, reunidas, formavam um corpo de convicções que determinou o foco da visão. Dêsse modo, o protesto em nome de uma humanidade mais alta e do idealismo social era lavrado por meio da retratação impiedosa das hipocrisias da moralidade da classe média ou das revoltantes condições da pobreza. Assim a peça realista era, como outras artes dramáticas, uma imagística expressiva, quando tomada como um todo; entretanto, sua expressividade é atingida por uma traição parcial da lei da arte, na medida em que a representação "verdadeira" ou "normativa" toma o lugar da operação livre da imaginação. A "sociedade" só podia ser vista com antolhos.

O *drame à thèse* é a melhor ilustração da contradição entre os fatôres estéticos e os não-estéticos, bem como de como a verdade fatual da descrição pode prejudicar a qualidade estética. Pois uma peça com uma tese — alguma crítica moral ou social como a de *Espectros*, ou, em nível inferior, na obra de BRIEUX — é obrigada por suas intenções a ser completamente fiel aos fatos da vida real que analisa e contra os quais protesta. Seu objetivo, que é o de persuadir o público de que alguma coisa está errada, compele-a a formar um retrato das gentes e da sociedade que possa ser verificado como "preciso", para que o protesto leve endereço certo; isso conduz à retratação normativa e não imaginativa. O problema estético não tem, é claro, qualquer importância numa *pièce-à-thèse* despretensiosa ou numa obra de propaganda. Em peças como *Espectros* ou *Casa de Boneca*, entretanto, a estrutura da tese é, na verdade, prejudicada por fortes elementos imaginativos de várias espécies. O que vemos em cada uma são duas peças que brigam entre si; por um lado uma peça de tese, e por outro a imagem de sofrimento e dificuldade individual com um tom dominante de *pathos* ou tragédia; e ambas se repelem tanto quanto se atraem. Há dois eixos em tais peças. Um é poèticamente vivo, uma expressividade vívida a transmitir a sensibilidade vital de pessoas centrais, como Nora ou a Srª Alving. O outro é o quadro da sociedade circunjacente que tem de mostrar, em têrmos gerais, o estado de coisas contra o qual o personagem principal — e IBSEN — se revoltam. O ambiente é objetiva e cientìficamente analisado, e representado — conseqüentemente — de forma tipificada; Torvald Helmer e o Pastor Manders não passam de tipos sob êsse aspecto, enquanto a situação básica de cada uma das peças também é socialmente típica. É aqui que sentimos a perda do movimento livre e orgânico da melhor arte; a imagem viva eternamente cambiante é substituída por tipos analíticos ou conceptuais, o que resulta, no que diz respeito às pessoas, em figuras representativàmente estereotipadas, e, quanto às situações, numa certa rigidez ou artificialidade. Donde ser o realismo de tais peças uma estranha mistura de arte e análise, imaginação e descrição fatual, imagística expressiva e imagens-cópias científicas.

Em certo sentido a *pièce-à-thèse* pode ser considerada como correspondendo ao panfleto ou ao ensaio apaixonado sôbre assunto social ou moral, e poderíamos assim esperar que desenvolvesse qualidades expressivas e literárias associadas à retórica. É o que por vêzes acontece, de duas maneiras. A mais simples e óbvia é a de se utilizar abertamente um dos personagens principais como porta-voz, como faz SHAW, e nesse caso a peça, quando fala êsse personagem, assume um estilo de oratória peculiar ao autor, que é expressivamente mais poderoso do que o resto do diálogo. A prosa usada pelo personagem tìpicamente shaviano é muito próxima da dos prefácios de SHAW, enérgica, objetiva, brilhante, epigramática, retòricamente forte e persuasiva, enquanto o resto do diálogo é muitas vêzes comum em qualidade. A outra maneira é a de fazer alguma asseveração emocionalmente forte em têrmos de teatro, de enrêdo e personagens muito complicados, com vívidas implicações retóricas. IBSEN utiliza ambos os métodos em *Casa de Boneca* e *Espectros*. Tanto Nora quanto a Srª Alving falam com a voz de IBSEN, enquanto as situações de cada uma das peças, seus personagens, ações, e finais de ato, são econômicamente orientados para um objetivo emocional e moral premente.

O realismo do século XIX no drama ficou associado à prosa. Não é de surpreender; o verso era inevitàvelmente ligado à poesia romântica que estava sendo atacada. Hoje em dia, no entanto, podemos perceber que essa não é a única associação possível. Nem tôda a poesia tem de ser romântica, e a questão de prosa contra verso não é necessàriamente amarrada à do realismo contra o romantismo. Tal ligação pareceu apenas existir em determinado momento da história. Em outras épocas há realismo na poesia, como em CHAUCER, ou SHAKESPEARE, ou ELIOT, e romantismo na prosa — o "poema em prosa" foi criação do romantismo. De modo que na prosa, como no realismo, o ponto ao qual se deve prender o julgamento é o de sua função; trata-se de algo estético, documentário, científico, ou filosófico? Até que ponto se trata de uma coisa ou outra? A tarefa real é a de fazer a distinção entre a prosa como imaginação e a prosa como qualquer outra coisa, como pensamento, crítica ou ciência. E sob êsse ângulo, temos de ter também em mente que o diálogo do drama é apenas um dos componentes da peça; a impressão total é grandemente influenciada pela produção teatral e pela interpretação dos atôres. No entanto, do mesmo modo que temos de admitir uma tendência antiestética no realismo que é levado ao limiar da imagem-cópia, também temos de admitir que uma prosa usada nesse tipo de desenvolvimento pode muito bem tender para o desaparecimento de suas qualidades potencialmente estéticas.

CAPÍTULO XI

Vários Modos de Poesia no Drama Imagens-Fórmulas Expressivas, Metáfora, e sua Relação ao Estilo e à Qualidade Poética

i. O PROBLEMA DO "POÉTICO"; A CONFUSÃO DOS TÊRMOS; O CRITÉRIO DO ESTILO

DEVEMOS agora considerar mais detalhadamente vários aspectos da expressão dramática que envolvem a noção da qualidade "poética", e de imediato vemo-nos a braços com as deficiências do uso da linguagem, já que, de maneira geral, "poesia" e "poema" vêm perdendo seu significado genérico mais lato para significar apenas a composição em verso. Embaraços lingüísticos ainda maiores, porém, nascem dos usos ambíguos da palavra "poético", que freqüentemente sugere poeticidade romântica ou lirismo. Assim, dos dois têrmos que ocorrem em relação ao drama, um, "poesia dramática", exclui as peças em prosa, e traz à mente autores como SHAKESPEARE e MARLOWE; o segundo, "drama poético", tende a significar uma peça escrita em prosa, porém com aura poética ou atmosfera romântica, da qual as obras de MAETERLINCK e SYNGE são exemplos notáveis. Mesmo nesses casos bem definidos, temos a desagradável sensação de que os próprios têrmos prejudicam nossa concepção. Não se adaptam perfeitamente aos exemplos dados nem a outros que poderíamos citar. Indicam categorias nas quais só se enquadram de fato aquelas obras que são deficientes seja como criações dramáticas, seja como poéticas, tendo por um lado poesia demais, como no caso de BEDDOES, e por outro drama de menos ou poesia de menos, como a *Salomé* de WILDE ou *Hassam* de FLECKER. Em teoria, é claro, o têrmo "poesia dramática" propõe, como em ARISTÓTELES, uma subdivisão da poesia;

porém a ampliação da literatura para as formas da prosa a torna insuficiente sem que qualquer nôvo têrmo tenha conseguido aceitação na língua inglêsa como aconteceu com *Dichtung* em alemão.

O uso que nos priva de um têrmo genérico oferece-nos substitutos, que inegàvelmente evidenciam boa dose de bom senso, pois o uso resolve, com uma justiça um tanto rude, problemas que só podem ter soluções teóricas complicadíssimas. Assim, enquanto os críticos e os especialistas de estética discutem sôbre a natureza precisa da poesia e do poético, falamos diàriamente de uma "boa peça", uma "grande peça", de uma "bela peça", e os epítetos assim usados funcionam não apenas como descrição, mas também como indicação de *tipo estético*. O primeiro tende a ser reservado para peças de um tipo sério, com bons temas e várias qualidades de sensibilidade discreta, simpatia humana, ou fôrça imaginativa moderada, mas que não se eleva acima das mais humildes encostas do Parnaso. Se disséssemos que *Antony and Cleopatra* ou *Le Soulier de Satin*, ou *Phèdre* é "uma boa peça" estaríamos brincando ou então teríamos um ligeiro sentido de sacrilégio; e ao ouvirmos qualquer uma delas assim descrita suspeitaríamos, no autor do comentário, de falta de educação literária. Mas o têrmo faz justiça a um tipo aceitável de produção dramática, às peças de GALSWORTHY, por exemplo.

Os epítetos "grande" e "bela" são mais usados para peças que evidenciam intensa qualidade imaginativa, a despeito de serem compostas em prosa ou verso, como as últimas peças de IBSEN, ou *Um Mês no Campo*, de TURGUENIEV, ou *Os Tecelões*, de HAUPTMANN. Elas nos dão a oportunidade de reconhecer a fôrça poética em formas que não cabem tècnicamente na classe da "poesia". "Ótima" é outra palavra muito surrada, porém menos orientadora, transmitindo na maioria das vêzes simplesmente um sentido vago de qualidade. Ou o superlativo "melhor" (sua "melhor" peça) é por vêzes levado a criar implicações gerais de avaliação.

A comédia constituindo uma categoria tão definida (sem prejuízo, é claro, de momentos incidentais de comédia em peças de várias espécies), não traz problemas de terminologia exatamente iguais, e outros têrmos, tais como "alta comédia", vieram a ser utilizados, enquanto uma comédia "fina" adquire aqui uma nuança de significado que determina com certa segurança o tipo em questão. *A Tempestade* ou *Noite de Reis* são incontestàvelmente grandes e belas peças; *The Way of The World* ou *The Rivals*, por outro lado, têm de ser descritas de outro modo, "uma grande comédia" sendo a colocação de palavras que, neste caso, sugere o alto grau de realização imaginativa.

O que tôdas essas frases fazem, na prática, para caracterizar as verdadeiras diferenças entre as várias peças, é o que deve fazer de maneira sistemática a nossa teoria de imagística e de intertessituras complexas. Tendo sido elaborada dentro da estrutura da arte em geral, ela é suficientemente ampla para permitir um critério de *imaginação*, de uma imaginação que usa muitos instrumentos diferentes e cria muitas variedades de forma. O verso no drama, por importância que tenha, não passa de uma destas. E no caso, para esclarecer a questão desde o início, podemos acrescer que a costumeira oposição entre prosa e "poesia" é de total inépcia quando aplicada ao drama. A razão, a esta altura, deve ser já bem clara. A linguagem de uma peça é um elemento de uma intertessitura de imagens que inclui a cenografia e a interpretação, de modo que a substituição do verso pela prosa, embora com conseqüências de grande alcance, não implica o mesmo grau de contraste violento quanto aconteceria por exemplo na narrativa, forma destinada exclusivamente à leitura. Além do mais, a linguagem, em prosa ou verso, é diálogo; é fala. Isso também constitui um fator de assimilação, já que em ambos os casos a linguagem serve o mesmo objetivo — o dramático — no qual as funções dissimilares da prosa e da poesia em outras formas e usos já não têm mais importância.

A seguir, temos de encarar a dificuldade advinda da evolução da poesia desde o simbolismo. Em tôdas as discussões contemporâneas do "poético" — o que é êle, e onde se manifesta? — há uma tendência para uma nítida rarefação da idéia da poesia. O "poético" como conceito foi decantado por referências à poesia lírica e à meditativa, em contraste com as formas literárias em prosa; tornou-se uma idéia exclusiva, altamente especializada. E além do mais o movimento simbolista, liderado pelo hierático MALLARMÉ, teve efeito ainda mais significativo no excessivo refinamento da noção do poético; não a poesia, não o lirismo, mas uma poesia *quintaessencial* é que se tornou o ideal estabelecido. E o critério dela, como vimos no capítulo IX, é a trama da imagística. Metáforas, tropos, ritmo e som não são mais instrumentos secundários da estória, ou das idéias, ou dos "pensamentos" e seus sentimentos associados; tomam as rédeas, tornam-se a tessitura básica. Essa é uma das bases do apêlo dos últimos hinos de HÖLDERLIN, a par da influência de VALÉRY e do simbolismo; sua tessitura é densamente figurativa, cheia de imagens simbólicas, nas quais as idéias foram quase que completamente transmudadas, emprestando aos poemas uma qualidade esotérica qual de sonho ou de iluminação mística, e comparável à do ideal poético-musical dos simbolistas.

Não há nada de mal com tal critério, na medida em que êle enfoca dràsticamente o aspecto de metáfora e de transformação simbólica que é crucial na criação poética. Mas é muito fácil aplicá-lo erradamente. Não é justo que êle leve à rejeição de estilos poéticos menos concentrados que o simbolista; nem a uma depreciação implícita da arte em outras formas; nem à convicção de que tôda poesia depende apenas de uma espécie de metáfora ou "símbolo" — a imagem poética num texto em verso. (Êste último é o êrro em que incorrem os que desmerecem as peças de ELIOT em comparação com seus poemas mais antigos; não percebem a transposição da fôrça metafórica das palavras apenas para a cena e as pessoas.) É preciso distinguir pelo menos três significados contemporâneos principais de "poético". Êle indica um texto em verso, significado êste derivado em última análise da antiguidade clássica. Significa, em segundo lugar, o românticamente poético, o que se refere antes a certos temas e atividades independentes de formas de prosa ou verso, como podemos encontrar nos contos de fadas e em autores como MAETERLINCK, cujas peças são intensamente românticas, porém escritas em prosa. E, em terceiro lugar, êle significa estilo lírico e musical, primordialmente em verso, porém também em prosa. Tais variantes, tomadas em conjunto, mostram como é impossível *restringir* os significados de "poético", seja às composições em verso, seja às românticas; os vários usos e influências já estão indissociàvelmente entrelaçados. A alternativa que nos resta é a de *tornar a ampliar* a noção do poético. E é isso que faremos, associando-o (por ser-lhe estreitamente análogo) inteiramente à noção de "arte". É absurdo chamar GIORGIONE ou TIZIANO de "poéticos" como se MIGUEL ÂNGELO e REMBRANDT não o fôssem; ou por que dizer que MAETERLINCK é poético como se CORNEILL, IBSEN em seus últimos anos, ELIOT ou COCTEAU não o fôssem.

No caso do drama é ainda mais errônea a aplicação de um critério de rigor romântico ou simbolista. Por certo a importância da imagística é capital, porém o que conta no drama é o princípio da metáfora e do símbolo, não só na linguagem e no verso como em tôda a imagística da qual êle faz uso, como arte. Um personagem ou vários, os acontecimentos ou ações, a ambientação, e mais freqüentemente ainda a peça como um todo, são, todos êles, de algum modo símbolos que irradiam seu poder a todos os detalhes da imagística, e criam um esquema unificado de metáfora e símbolo. Além do mais, só tal sentido de um todo metafórico é que permite ao drama assimilar elementos de violência que por vêzes são por demais rudes em si para serem tornados poéticos ou "musicais" até mesmo pelo verso. Um personagem como Ferdinand em *The Duchess of Malfi*, quando interpretado por um ator dotado da ferocidade sinistra necessária, é, isoladamente, por demais discordante e horrível para ilustrar uma fase do poético. Mas a imagem trágica da qual sua violência é apenas um único aspecto chega, em seu todo, a atingir a poesia.

É por isso que temos tomado tanto cuidado em tratar o drama e seus componentes como uma imagística, por vêzes figurativa, por vêzes de fórmula, e sempre expressiva. Êle é sempre um simbolismo da vida vista-e-sentida numa única operação de visão ou intuição. A verdade do mundo mescla-se com a verdade dos sentimentos do autor, e o que resulta é a arte. Um drama que evidencia tal resultado é arte; e tais efeitos, na forma dramática, são o produto do mesmo poder essencial que produz, na tessitura verbal da poesia, a "imagem poética". Nesse sentido *Borkman*, de IBSEN, *As Três Irmãs*, de CHECOV, *Deirdre of the Sorrows*, de SYNGE, *Electre*, de GIRAUDOUX, *Les Parents Terribles*, de COCTEAU, para citar apenas uns poucos exemplos de peças em "prosa", constituem, em seu caráter de todos dramáticos, imagens poéticas.

Baseando-nos assim num critério de *arte*, que é mais apropriado do que uma concepção restritiva do *poético*, vemos que as diferenças nas formas dramáticas devem ser encaradas não como um simplificado contraste lingüístico de "verso" contra "prosa", mas como variações de *estilo*, sendo neste caso o estilo, o caráter, de tôda a imagística dramática e não um aspecto parcial apenas da linguagem.

As diferenças de estilo pertencem às espécies de imagística utilizadas, sua mistura e interação, e ao poder de que são imbuídas; cada peça tem seu próprio esquema de fala, pessoas, enrêdo, ambientação, cenografia e imagística incidental. A qualidade poética no estilo depende da densidade simbólica e do jôgo metafórico das imagens e espécies de imagens. Por densidade simbólica, não falo da agregação de símbolos denotadores, mas do poder das imagens de tôda espécie — símbolos ou analogias de sentido, imagens arquetípicas, símbolos dos sonhos e do inconsciente, e o que chamamos imagens-fórmulas expressivas (imagística auditiva e ritmo) — em suas referências a sentimentos. Por jôgo metafórico quero dizer o processo, analisado no capítulo III, pelo qual tôdas as imagens em uma obra de arte são por natureza metafóricas porque funcionais; seu sentido literal ou figurativo é deslocado em favor de seu efeito evocativo sôbre os sentimentos inerentes à idéia artística central. Como imagens independentes, elas não são metáforas; são, na melhor das hipóteses, simbólicas. Mas por não terem identidade independente, e agirem como contribuintes da unidade de impressão que é essencial a tôda obra de arte, tomam aspecto metafórico.[1]

Há peças que alcançam essa intensidade de expressão pelo uso do verso e da linguagem figurativa a êle associada, cujas vantagens especiais serão examinadas na seção seguinte. Em outras, como *Riders to the Sea*, de SYNGE, que são em prosa simples, o efeito nasce da natureza essencialmente simbólica do assunto, que exemplifica o heroísmo e a fraqueza humanos em seu trágico combate com uma fôrça da natureza. A tragédia, em prosa ou verso, tem sempre assegurado um efeito poético porque provoca sentimentos profundos, e, já que o trágico na vida nunca fica oculto por muito tempo, tôda situação trágica é imediatamente sentida como simbólica da vida em geral. Alguns autores, como CHECOV e IBSEN, utilizam em peças em prosa símbolos importantes que têm a um tempo grande efeito e grande fôrça estrutural. Outros dramaturgos exploram o mito, a alegoria e a fantasia para obter a imagem expressiva. E, claro, qualquer uma dessas fórmulas é utilizada para combinações. Dentro dessa variedade o senso de qualidade poética é mais fàcilmente garantido pela metáfora centralizada do que pela incidental ou esporádica. Quero dizer que, por óbvio que isto possa parecer, a poesia flui livremente de uma concepção poética, como podemos ver ao contrastar MAETERLINCK e BRIEUX, ou LORCA e ARTHUR MILLER, enquanto a imagem poética esporádica que se agrega arbitràriamente não consegue redimir uma concepção insôssa. A chave metafórica de MAETERLINCK, ou de CHECOV, ou de Lorca, ou de COCTEAU ou de ELIOT está presente desde o início; as transposições simbólicas perpassam tôda a imagística, inclusive a empostação inicial de enrêdo e personagens, construindo delicado tecido de metáforas em jôgo. YEATS oferece-nos vívida ilustração dêsse princípio, já que em sua obra encontramos algumas peças tôdas em verso, algumas em verso e prosa (*The Cat and the Moon*), e algumas em prosa (*The Words upon the Window-pane*, *The Ressurrection*), porém tôdas buscando sua fôrça na difusão da metáfora e do símbolo em tôda a obra. Tal qualidade poética origina-se, em última análise, de certa disposição da mente criadora, que sempre mescla uma imagem do mundo com a da sua própria sensibilidade. "Minha peça é o *mundo;* minha peça é *meu* mundo." A peça que é apenas "o mundo", como tantas peças de tese, é em geral uma cópia exterior; sua tendência é para a imagística científica de cópia, não para a estética, e assim deixa de atingir a poesia. O que a motiva não é a expressão, mas o conhecimento. Uma peça que é apenas o "meu mundo", por outro lado, é totalmente privada, funcional apenas para o indivíduo, assim como o sonho ou a mente doentia. O mesmo princípio alcança os aspectos individuais de estilo no diálogo, seja em prosa ou verso, pelo qual podemos distinguir MARLOWE de CHAPMAN, CONGREVE de VANBRUGH, ELIOT de YEATS, e assim por diante. Todo diálogo mistura facêtas de falas observadas com a própria expressividade do autor. Êle não tem estilo nem fica poético quando apenas imita a fala convencional; êle se torna estilo quando incorpora a si as qualidades da visão e do sentimento.

Apoiados por esta concepção do estilo dentro da imagística dramática como um todo, podemos admitir uma escala de qualidade expressiva, ou de intensidade artística, sem cairmos nas malhas do têrmo poético e de seus vários significados e sem confundir a relação entre "prosa" e arte dramática. No centro, mantemos uma noção equilibrada e empírica do drama-poema, a peça que irradia em um processo indissociável o poético e o dramático, que, em sua forma de verso, tem em SHAKESPEARE e RACINE seus maiores representantes; e aqui sentimos, como veremos adiante, que o verso, embora não indispensável nem a fonte única do poético, constitui forte arma a seu serviço. Muito próximos a êsses dois, assim como elemento gêmeo do ideal central, vemos peças como as de SYNGE, CHECOV, o IBSEN tardio, YEATS, LORCA, COCTEAU. Embora não em verso, são criações imaginativas, composições em imagística metafórica que, baseadas como são na intertessitura característica da forma dramática, tornam-se essencialmente relacionadas, como arte, ao drama-poema. Comentaremos mais tarde alguns detalhes de sua estrutura metafórica. Depois, afastando-se mais ou menos do centro poético-dramático temos, por um lado, aquelas peças às quais as portas da poesia estão entreabertas apenas, ou cerradas, ou até mesmo trancadas, mas que são sempre sérias, por vêzes comoventes, e que são ao menos interessantes, e compartilham aquela humanidade a que nos referimos acima. De PINERO e JONES, passando por GALSWORTHY e MAUGHAM, e chegando a PRIESTLEY, MORGAN e RATTIGAN, elas são sempre em prosa e apresentam ao público uma superfície naturalista. As mais fracas caem num tom pesado e convencional. As melhores, como as de GRANVILLE BARKER e GALSWORTHY, são propiciadas por grandes qualidades intelectuais, pela penetração, compreensão, sensibilidade moral, delicada compaixão, enfim, por muitas das qualidades necessárias à apreciação da arte e da vida; permanecem porém destituídas da fôrça-chave da criação poética, da sensibilidade transmutadora do gênio.

Se tal tipo de peça fracassa proporcionalmente a uma escala descendente de poder metafórico, no outro lado do ideal central há tipos que o fazem por excesso de ingredientes poéticos, ou por inclusão dos que são irrelevantes. Os principais culpados aqui são os poetas líricos que incursionam pelo drama. São plenos de poesia, mas do tipo errado; seu fracasso nasce de sua incapacidade para conceber a intertessitura correta da forma. Temos aqui também uma escala de afastamento da norma ideal, manifestada agora numa diminuição de fôrça *dramática*, que mostra a meditação lírica a estrangular o drama. É a falha das peças de ANNE RIDLER (por exemplo, *The Shadow Factory*) e NORMAL NICHOLSON (*The Old Man of the Mountain*). Sentimos que têm consciência sensível sôbre certos aspectos da sociedade moderna industrial e materialista (que corre o perigo de esquecer completamente não só as religiões ortodoxas, como também a mais elementar caridade natural), e que foram por isso levados ao protesto elegíaco. A empostação de sua imaginação, bem como seu tom de voz, são líricos. Ao contrário do verdadeiro dramaturgo, não amam e abraçam a vida por incapacidade de resistir a isso. Ao contrário de ELIOT, não amam o que também odeiam, a tentação e o pecado, o deserto e o demônio. São em verdade bastante vulneráveis, mais dados a desejar que a tempestade não existisse do que a enfrentá-la.

Um exemplo extremo de tessitura não-dramática em verso no século XIX é SWINBURNE, em quem o lirismo não só afoga o drama, mas em quem também um ideal musical falso vicia o lirismo. Os transgressores mais desculpáveis são aquêles como BYRON e BEDDOES, que, apesar de pràticamente substituírem uma peça por um monólogo, ao menos não se entregam ao canto lírico.

E, finalmente, não devemos confundir um excesso ocasional com o fracasso diante da intertessitura adequada. É o que acontece caracterìsticamente no drama elisabetano, no qual a idéia de eloqüência teve papel tão destacado. E os exemplos mais óbvios ocorrem na extraordinária exuberância do estilo de MARLOWE. Embora reconheçamos como dramática e poética a um só tempo a famosa fala de Fausto que começa: *"Was this the face that launch'd a thousand ships // And burnt the topless towers of Ilium? // Sweet Helen make me immortal with a kiss..."*, (T — 30) sentimos que se torna necessária tôda uma apologia para justificar a adequação dramática absoluta de *todo* o monólogo de Tamburlaine (Parte I, V, i):

Ah, fair Zenocrate! — divine Zenocrate!
Fair is too foul an epithet for thee...
(T — 31)

O monólogo em si está bem situado, dramàticamente, mas o que dizer da parte seguinte?:

What is beauty, saith my sufferings, then?
If all the pens that ever poets held
Had fed the feeling of their masters' thoughts,
And every sweetness that inspir'd their hearts,
Their minds, and muses on admired themes;
If all the heavenly quintessence they still
From their immortal flowers of poesy,
Wherein, as in a mirror, we perceive
The highest reaches of a human wit;
If these had made one poem's period,
And all combin'd in beauty's worthiness,
Yet should there hover in their restless heads
One thought, one grace, one wonder, at the least,
Which into words no virtue can digest.
(T — 32)

Essa bela passagem mostra-nos MARLOWE empurrando seu personagem Tamburlaine um pouco para um lado para dizer uma fala que é sua. Há inúmeras falhas dêsse tipo na intertessitura das peças em verso daquela época. Freqüentemente seria questão muito delicada discernir com clareza o grau de transgressão, pois a retórica já em si contêm um componente de excitação dramática, e nós aceitamos a eloqüência poética extra sem hesitação quando ela nasce dentro de um contexto dramático seguro em todos os seus outros aspectos.

ii. O VERSO NO DRAMA

Embora a qualidade poética, como afirmamos, se origine de várias fontes, a tôdas as quais devemos ser receptivos, libertando-nos dos preconceitos e dos dogmas estreitos, é preciso ainda assim admitir que o uso do verso, quando bem sucedido (como nos elisabetanos, nos clássicos franceses, em SCHILLER ou em GRILLPARZER), constitui um fator preponderante de expressão dramática, que deve ser levado em consideração.

Nossa tarefa imediata não será a de reenunciar as principais características da poesia, o que já foi feito em capítulos anteriores, mas a de indicar o caráter especial do verso quando em função no drama. O verso, quando apropriado, é o mais poderoso instrumento individual de intensificação poética, por adicionar à linguagem ritmos claros e, por mercê de um cultivo mais cuidadoso do som da linguagem, explorar a expressividade da voz. Tanto o ritmo quanto o som vocal são profundamente arraigados em nossa natureza física e, portanto, intimamente ligados ao sentimento.

A primeira razão da adequação e fôrça peculiares do verso no drama reside no ser êle uma organização de ritmo, o que faz que se coadune com outros aspectos do fluxo do tempo nas seqüências dramáticas; esta sua função diverge largamente, portanto, da do verso lírico. Tudo o que é dramático se baseia numa intensa relação de tempo; alguma coisa se deu antes, outra se dará depois; uma situação é prenunciada, e logo se desenrola. O tempo está contido no drama desde o seu início, já que há sempre um passado implícito em qualquer situação da qual um drama se origina; e o drama, à medida que progride, descortina um futuro igualmente implícito. E não só a peça tôda como também cada cena e cada ato têm seu movimento expressivo, com retardamentos e acelerações segundo o clima. O verso, nesse contexto, é apenas a utilização de um mesmo instrumento, o tempo, em modo diverso, o que é conforme ao grande princípio de unidade da diversidade, e contribui para a intensidade e economia de expressão.

A segunda razão forte para o uso do verso no drama é ligada ao fato das emoções intensas buscarem expressão numa linguagem enfática e sob êsse aspecto tanto o ritmo quanto a linguagem figurativa apropriados ao verso mostram grande intensidade. Tal argumento é muitas vêzes aproveitado para justificar o uso do verso. É essencial, no entanto, diferenciar entre as razões psicológicas para a fala enfática das *pessoas* do drama e aquelas para tal empostação por parte do *poeta*.

É de modo geral verdade que quando estamos excitados buscamos alívio nas palavras e, além disso, em palavras exageradas. A Psicologia bem sabe que a emoção intensa tende para a expressão hiperbólica. Isso tem òbviamente de ter relevância para as situações dramáticas tanto da vida quanto do drama; mas é também um aspecto da própria gênese da poesia, seja ela da espécie que fôr. Essa motivação produz a expressão exaltada dos personagens de uma peça, o que é parte do aspecto figurativo do drama, bem como um argumento para caracterizar a vida como a coisa retratada; mas também projeta a peça tôda como uma obra criada pela imaginação, o que constitui um argumento que a caracteriza como uma necessidade do dramaturgo de aliviar-se de sua visão e da emoção que nela sente.

A diferença entre as duas é que em um caso estamos lidando com emoções que são parte da ação, e no outro com sentimentos que são provocados no poeta por algum aspecto da experiência observada, ponderada, e elaborada pela imaginação, e da qual a peça como um todo é a expressão. Quanto à expressão exaltada da *vida real* e à do *poeta*, a diferença é nítida. Mas na fala exaltada dos personagens dramáticos, fala essa composta e estilizada pelo dramaturgo, há uma nítida mistura das duas.

Podemos descrever a posição da seguinte maneira: na vida quotidiana, nas situações naturais, a expressão exaltada da excitação é autêntica porém crua; consiste na linguagem forte convencional, no vitupério, nas pragas, nos rogos, nos epítetos hiperbólicos e em interjeições. O poeta, entretanto, não transcreve literalmente o real, dando-nos em vez imagens dêle; qualquer fala de um personagem, embora tenha motivos da vida real para a expressão exaltada, tem, além disso, de integrar-se no total da criação do poeta; e conseqüentemente é transformada em expressão e assume o estilo poético. Liga assim o poeta seus próprios motivos, que são estéticos e emocionais, aos naturais, para os quais buscamos, na vida real, a linguagem mais estridente e violenta da paixão. E dêsse modo a fala dramática na forma poética exaltada corresponde lògicamente tanto à psicologia da vida quotidiana quanto à da criação poética. E assim, muito embora não falemos normalmente em verso, e o chamemos de "convenção", existe um sentido no qual êle é eminentemente natural. Do mesmo modo que a dança começa no transbordamento natural de emoções intensas, assim também nasce o ritmo na poesia.[2]

Após êsses comentários gerais, dois pontos devem agora ser observados a respeito do verso no drama. O primeiro é o da óbvia influência recíproca entre os dois. O que foi dito anteriormente a respeito da fala no drama se aplica também ao verso no drama; êle será dramático se fôr orgânicamente ligado a uma estrutura dramática. Se o enrêdo caminha, se os personagens estão envolvidos em movimento, paixão, ou ação como devem, o verso será, *ipso facto*, parte da estrutura, do movimento, da excitação; êle constituirá, quando integrado na fala dramática, uma forma de ação. Não é importante para o verso no drama que as pessoas, na vida real, não falem em jambos ou trímetros; mas é importante que o verso escolhido seja relacionado ao que fica contido nos diálogos dramáticos da vida real. O verso no drama torna-se uma espécie particular de verso, distinguível dos tons líricos ou filosóficos; e a impressão de engano, de nota falsa, no estilo poético no drama, só é recebida quando é perturbada a relação adequada entre verso e ação, como em BYRON ou SWINBURNE, ou em experimentadores modernos como ANNE RIDLER ou NORMAN NICHOLSON.

Mas sendo essa relação recíproca, podemos também observar que uma ação expressada em versos no drama fica por sua vez modificada. Ela difere da ação da maioria dos tipos de peça em prosa, porque o verso permite um desenvolvimento de emoção e paixão a um tempo mais forte e mais sutil. As peças policiais, ou de mistério, por exemplo, têm enredos altamente dramáticos, e personagens sem qualquer sutileza. São normalmente armadas como uma grande charada, e com a seqüência de acontecimento estritamente ligada a causa e efeito. São o pólo oposto da peça em verso. Peças de problemática social, como *Strife* ou *Justice*, de GALSWORTHY, são plenas de emoções fortes, porém concebidas em têrmos de conflito social, o que mantém os sentimentos um tanto primários (por sinceros que sejam), e exclui uma acuidade espiritual mais requintada. Do mesmo modo, o drama emocionalmente violento e socialmente preocupado de alguns dramaturgos americanos, como O'NEILL, ARTHUR MILLER e TENNESSEE WILLIAMS, depende do impacto realista direto de naturezas rudes e primitivas, ou simples, ou pouco capazes de expressão, por vêzes subinteligentes, vivendo em condições difíceis, seja por problemas sociais, seja por clima, o que exclui completamente a possibilidade do uso do verso. A peça em verso, ao contrário, por mais ação violenta que carregue (basta pensar nos elisabetanos), contém acima de tudo um drama interior de sentimento e motivo, vivido por pessoas moral e espiritualmente sensíveis, e desenvolvido numa linguagem elaborada e sutil.

Isso nos leva ao segundo ponto a ser feito a respeito do verso, o de não só formar êle por si mesmo uma imagística expressiva auditiva e motora, mas também liberar outras possibilidades poéticas. Dentro de sua estrutura, todos os meios de expressão tendem para maior intensidade, embora continuando a parecer naturais, de modo que um alto índice de linguagem figurativa que em prosa seria absurda parece aqui espontânea e apropriada. Ao buscar a congruência, sente suas várias espécies de imagens, ou, em outras palavras, pelo refôrço mútuo das referências simbólicas aos sentimentos, o verso torna os significados mais altamente organizados que são característicos da poesia em geral acessíveis ao material da visão especìficamente dramática. Êle amplia o âmbito da expressão além do que pode alcançar a prosa, pois um instrumento sutil percorre as sutilezas da natureza, revelando mais das pessoas, dos motivos, pensamentos e situações do que o fariam ferramentas mais rudes. Como em arte tudo é questão de assimilação mútua, a ampliação dos significados, por intermédio de uma fôrça poética aumentada, reflete-se na qualidade dramática; se o verso, ou a poesia, tornam a expressão do drama mais completa, fazem-no por isso mesmo mais dramático. E encontramos confirmação para tôdas essas razões no fato (muitas vêzes pressuposto, porém raramente enunciado) de que, muito embora o verso não seja indispensável à melhor arte dramática, é inegável que tôdas as melhores peças que conhecemos são, apesar disso, em verso.

Encontram-se em todo o período da maturidade de SHAKESPEARE exemplos dêsse processo pelo qual a poesia amplifica o drama, não por alterá-lo ou por acrescentar-lhe algo, mas por torná-lo mais êle mesmo numa infinidade de maneiras. A cena da charneca em *O Rei Lear*, que expande a tal ponto o drama que muitos chegam a considerá-lo ininterpretável; os diálogos de amor de *Romeu e Julieta*, que determinam a escala de emoção e, portanto, a da tragédia; as imagens e os sons das falas de Otelo, que por si transmitem a complexidade emocional dêsse personagem tão delicadamente equilibrado, e permitem-nos aceitar sua tragédia a despeito da credibilidade; eis apenas alguns exemplos. Para mencionar o óbvio, podemos acrescentar que o uso do verso também facilita a variedade e as mudanças de clima, quando a poesia pode inclinar-se para o lírico, ou o meditativo, ou o filosófico, ou seja o que fôr, sem desligar-se do esquema dramático. Ela assim torna possível não só uma expressão mais adequada do que determinada pessoa em certa situação tem de sentir e dizer, mas também propicia maior alcance e diversidade na composição. A inserção da *poesia lírica* (canções) numa peça é questão diferente. É a introdução de um tipo diverso de tessitura poética; entretanto, ela é claramente justificada se tais inserções tiverem uma função dramática. Muitas vêzes seus temas fundem-se com os da peça, como as canções de Gretchen no *Fausto* ou as de Ariel em *A Tempestade*.

Todos êsses aspectos são aceitáveis desde que o verso se integre no princípio da intertessitura característica. Mas não significa, é claro, que a tessitura do verso dramático seja mantida na mesma densidade, o que seria absurdo. Além do mais, os vários componentes da expressão (métrica, som, figuras de retórica) mudam a cada momento o equilíbrio que têm entre si; ora um, ora outro, torna-se proeminente; só raramente são todos êles usados plenamente; e os contrastes assim conseguidos contribuem à sua própria maneira para o efeito dramático. Donde a grande fôrça do despojamento total, quando ocorre, como por exemplo *"Ripeness is all"* (N. da T.: "A maturidade é tudo", *Lear*, V, v). E as alternâncias de intensidade não devem ser confundidas com uma complexidade defeituosa, que se evidencia quando a expressão é inapropriada ou supèrfluamente ornada, como acontece nos elaboradíssimos conceitos da primeira fase de SHAKESPEARE. Ideais especiais do drama elisabetano, tais como o da "retórica" ou da "eloqüência" levam, naturalmente, a complicações no detalhe, sôbre a qual existe abundante crítica. Tais excessões, porém, não destroem a fôrça do princípio da expressão exaltada que aqui apresentamos.[3]

O verso branco deveu seu grande sucesso como instrumento do drama ao fato de ser êle tanto um metro muito simples e regular, e o mais próximo possível ao fluxo natural da língua falada, quanto ao de permitir as mais variadas e sutis amplificações rítmicas. Coisas as mais corriqueiras podem ser ditas nêle em tons quase idênticos aos da conversa, enquanto por outro lado sua extrema flexibilidade permite variações rítmicas suficientes para tôda a complexidade das situações dramáticas bem como as mais requintadas exigências da invenção poética. Disse ELIOT que o uso do verso branco para a poesia não-dramática o estragou para uso subseqüente no drama; porém o uso que dêle fêz MILTON para o épico, ou WORDSWORTH para a poesia filosófica, só ressaltou as potencialidades que já continha.

ELIOT expressou o problema da intensidade variável em têrmos de um esquema rítmico ou musical "subjacente" que mantém a emoção do espectador de tal modo predisposta durante os trechos mais rasteiros da peça que êle vem a aceitar a subida para os momentos mais intensos sem qualquer sensação de quebra ou choque no estilo ou na naturalidade do processo. Quando o público da estréia de *The Cocktail Party*, antes de sua publicação, não percebeu que a peça era em verso, ELIOT ficou contente; julgou que podia legìtimamente considerar que seu objetivo havia sido alcançado. Entretanto seu estilo, como o de alguns elisabetanos menores, usa menor número de tropos do que o de SHAKESPEARE ou MARLOWE. O estilo altamente figurativo dêstes últimos conduz ao processo de metamorfose do sentido do "natural"; dentro da estrutura de tal estilo chegamos a aceitar como natural, conforme ficou dito acima, uma linguagem que seria inadmissível na prosa. A "naturalidade" de estilo de ELIOT, convenhamos, depende menos dêsse princípio. Não se trata exatamente da emanação de uma qualidade "natural" esotérica dentro da convenção do verso, mas da incorporação no verso de uma naturalidade de tom característica da fala contemporânea. Por isso mesmo seu estilo é mais despojado, menos retórico. Não podemos, porém, subestimar os notáveis requintes de ritmo e som (imagística de fórmula, em nossos têrmos) nos quais se apóia ELIOT para manter em fluxo sua corrente subterrânea de poesia, e transpô-la para um registro mais alto quando necessário. Nisso êle fica mais próximo de alguns dos dramaturgos em verso franceses ou alemães, como por exemplo RACINE e GOETHE (em *Iphigenie auf Tauris* e *Torquato Tasso*), cuja tessitura de verso também alcança seus efeitos por intermédio de imagística auditiva e ritmo, como recurso parcimonioso ao uso da metáfora.

ELIOT é muito circunspecto em sua tentativa da busca de um verso natural e fácil de dizer para suas peças. CLAUDEL ilustra o temperamento oposto. É cheio de altos sentimentos a transbordarem descuidadamente em linguagem exaltada e hiperbólica, e concebe da mesma maneira seus personagens e suas atividades espirituais. Êle é cônscio, acima de tudo, do poderoso, dominante, *élan* emocional de um indivíduo, de um chamado dinâmico para as mais intensas crises de emoção, ou para dilemas morais ou religiosos. Tais fôrças no indivíduo são concebidas como parte de um monumental esquema de atividade e dominação divina. Suas concepções (em *Partage de Midi*, *Le Soulier de Satin*, *L'Otage*, etc.) são sem dúvida plenas de uma vitalidade a uma vez poética e dramática. Sua imaginação, fascinada e obcecada pelos mais profundos e sublimes extremos do homem e seu destino, rebusca cada recanto e gradação do sentimento e cria no diálogo uma imagística a isso dedicada, com seus ritmos de versículo e sua vasta gama de figuras de retórica. Seus grandes temas religiosos — o amor da terra, o amor da mulher, o amor de si mesmo, o amor de Deus — indicam os mais tensos dramas da vida humana que, ao mesmo tempo, requerem uma linguagem simbólica, fluem naturalmente para a poesia. Em todo o CLAUDEL o tema e a concepção conduzem de tal modo à poesia e ao drama juntos que êle por vêzes poderia parecer ser a grande resposta à aspiração de ELIOT por um drama moderno em verso.

No entanto, há uma falha em CLAUDEL que tem sempre deixado sua estrutura aberta à crítica. É comum ouvirmos dizer que êle é por demais lírico; mas creio que isso constitui uma confusão de valôres, mesmo que "lírico", no caso, queira dizer poesia entusiástica ou hínica. A falha consiste no derramamento da expressão da emoção de personagens individuais (Ysé, Mesa, Prouhèze, etc.) que se transborda pela estrutura do drama e do espetáculo teatral. As pessoas estão em situações dramáticas; suas emoções, também, são dramàticamente potentes; porém sua exuberância faz que se sustentem por si, impedindo que se integrem na ação pròpriamente dita. Tornam-se estáticas, monumentalizadas como expressões grandiosas de emoção. Um sentido dramático essencial de conflito e tensão emocionais, em lugar de encontrar uma forma fluente de crise e resolução, é expressado em monólogos de sentimento. Em *L'Otage*, vemos CLAUDEL deliberadamente tentando corrigir essa tendência, e atingindo uma disciplina mais rígida de personagem e construção de enrêdo.

Encarando a relação entre o drama e a poesia como o fizemos nesta seção não pretendemos, é claro, formular receitas, mas apenas analisar os efeitos do gênio. Quando um poeta faz uma experiência no drama e fracassa não importa dizermos que teria bastado que fizesse isto ou aquilo, usado o verso branco em lugar de outra métrica, ou omitido suas efusões líricas, etc. Seu fracasso, simplesmente, não se deve à técnica do verso, mas a uma insuficiência de amplidão psicológica e humana, e de sua noção da fala como ação. Exemplos de fracassos dêsse tipo foram examinados na seção anterior sôbre a fala dramática.

Ao concluir esta seção podemos acrescentar uma nota sôbre a ópera. Dissemos que o verso traz consigo uma organização mais complexa de ritmo e som vocal, que produz uma expressividade mais intensa que propicia a qualidade dramática. A ópera em verdade baseia-se nesse mesmo princípio. Vimos no capítulo IX como no estilo lírico chega-se a um ponto no qual o efeito depende ao máximo da "música" da língua, em ritmo e expressão vocal, além do qual o poema se transforma em canto. Do mesmo modo, na relação entre o drama e a ópera, a expressividade vocal que no drama é emprestada às palavras pode ser de tal modo intensificada que o canto toma o lugar da palavra, sendo o canto no caso de caráter dramático. Pois a ópera é uma exacerbação ainda maior dos aspectos emocionais e passionais dos significados dramáticos; sua estrutura depende da maior intensificação possível de alguns poucos momentos escolhidos de uma ação. A palavra ainda é usada, porém com uma alteração na intertessitura. Um libreto, como é chamado, é um guia para o cantor, um esqueleto a ser recoberto com a carne da música; seu esquema não é mais o da voz-na-palavra, como na poesia, mas da voz-no-canto. E contrasta com o texto plenamente realizado de poesia dramática, que incorpora em si um certo grau de expressão "musical". Assim, tanto a ópera quanto o drama em verso, com resultados diversos mas partindo de um mesmo princípio, alcançam a intensificação da expressão. Devemos admitir que as estilizações da forma musical operística são mais radicais do que as do drama em verso, atingindo em verdade um extremo. Por um lado, a música torna o drama mais intenso; mas, por outro, retarda o fluxo dos acontecimentos e das mudanças das situações, e prolonga o momento dramático, o que impõe convencionalização mais severa à interpretação e ao gesto. O resultado é a interpretação "operística", que dá aspecto antinatural e incongruente à cena. Por isso mesmo, muito embora a ópera possa transcender o drama em verso em alguns aspectos, paga um certo preço na restrição da arte do ator; no drama em verso a complexidade de tôda a imagística é mais natural e uniformemente equilibrada.

iii. VERSO E COMÉDIA

Em nossos comentários gerais sôbre o verso no drama não discriminamos entre diferentes tipos do mesmo, porém devemos admitir que as mais claras ilustrações das observações acima são encontradas na tragédia em verso. Porém o princípio é aplicável a todo o drama, e não menos à comédia que ao drama romântico, histórico ou didático. A comédia requer, talvez, um comentário desnecessário em relação aos outros tipos, em primeiro lugar por ser o tom da comédia mais intelectual do que emocionalmente determinado e, em segundo, por ser a comédia, por tradição, "realista". A idéia de uma intensificação poética não seria relevante se só a ligássemos a significados emocionais. Mas não é essa nossa intenção. A intensificação trazida pelo verso aplica-se a todos os significados de uma peça em função de seu efeito central. Se êste fôr trágico, ou de qualquer forma sério, a intensificação será relacionada ao sentimento, à paixão, à vontade, e à emoção; se cômico, ela se relacionará exatamente às mesmas coisas a não ser pelo fato de serem refratadas pela intenção cômica, produzindo efeitos diversos. A proximidade da comédia às lágrimas e à tristeza já tem sido muito comentada, do mesmo modo que, por outro lado, já foi notado que a primeira cena do *Lear* contém elementos de comédia. Um estudo das falas de Arnolfo, o ciumento guardião da *Escola de Mulheres*, de MOLIÈRE, revela-nos a linguagem de um indivíduo que sofre autênticamente, muito embora sob enfoque cômico.[4] Do mesmo modo a linguagem enfeitada de personagens como Volpone ou Sir Epicure Mammon, de JONSON, constitui, dentro do círculo satírico desenhado à sua volta, uma expressão mais sutil e adequada do tipo de personagem que são. E essa exaltação da substância conduz a um correspondente no efeito; quanto mais reveladora a linguagem poética, tanto maior o resultado cômico.

Não é nossa tarefa aqui estudar em detalhe o papel do verso na comédia, mas apenas indicar como nosso princípio básico de intensificação poética se aplica a êste ramo do drama. Resumidamente, portanto, podemos dizer que a maioria dos efeitos principais da comédia podem ser propiciados se o verso tomar o lugar da prosa. Sátira, ironia, humor, espírito, sarcasmo, cinismo, caçoada, paródia, podem ser expressados com maior vivacidade e agudeza, especialmente quando é usada a rima, e com a linguagem, o ritmo e a metáfora a revelar suas nuanças mais sutis de significado e tom, não menos que na tragédia, embora em direção diversa. A questão da idéia da expressão intensificada não pode ser limitada à espécie de intensidade emocional associada ao drama sério ou à poesia lírica.[5]

Não é necessário, entretanto, argumentar que o verso seja sempre superior à prosa; tal atitude aliás sempre é mais defensável quando se trata de um drama sério. O exemplo da comédia da Restauração lembra-nos um tipo que requer a prosa. Todos os personagens, no caso, são da maior sofisticação, e a intenção é a de retratar os costumes de uma sociedade na qual os sentimentos autênticos não valem nada, e em que o frívolo culto do prazer egoísta a expensas de outrem é tido como o maior dos bens, o que implica a expressão de tôda espécie de atitude maliciosa, impiedosa e cínica pela palavra e pelo gesto. O núcleo real de sofrimento potencial que transparece em muitos dos personagens de MOLIÈRE por trás de sua brilhante apresentação cômica está totalmente ausente das peças da Restauração; igualmente ausente está a larga gama de invenção cômica em caracterização e na concepção de situações humanas em que se encontram êles da obra de SHAKESPEARE. Na comédia da Restauração o próprio assunto, o assunto humano, é limitado; só uma pequena parte da mente e da emoção está na ação; e até mesmo a prática da malícia e o culto da galanteria cínica, por brilhantes que sejam, estão claramente focalizados sôbre uma área de comportamento muito limitada. Não há nada na forma, portanto, que requeira o verso.

iv. OS SÍMBOLOS E A INTENSIFICAÇÃO POÉTICA NO DRAMA

Os símbolos são agentes de intensificação poética quando funcionam como focos de sentimentos, ou de um grupo de idéias e sentimentos mùtuamente ligados, sendo que varia muito a densidade de tal simbolismo. Segue-se das principais teorias dêste ensaio que a arte e a poesia não deveriam ser simplesmente equacionadas a "símbolos", pois os há de várias espécies; mas que a função particular em virtude da qual uma imagem evoca insistentemente certas associações de sentimento ou de referência é que produz o símbolo familiar em contextos poéticos. Dêsse ponto-de-vista há um componente simbólico em tôda imagística de arte. Em nossos capítulos iniciais, quando tentávamos isolar a imagem "figurativa", chegamos à conclusão de que ela nunca existe em sua forma pura, pois carrega consigo uma carga de sentimento expressado. A fórmula-imagem expressiva, como a chamamos, é claramente um símbolo de sentimento. E, finalmente, relacionamos parte do poder da metáfora ao fato de seu efeito residir numa imagem que estabelece uma referência de sentimento imediata. Êsses vários processos simbólicos estão presentes no drama como nas outras formas literárias; de modo que o problema em questão não é a ausência ou presença de características que possam ser retiradas, como capas de cadeiras, e classificadas de "símbolos", mas o do grau e diversidade do processo simbólico. Donde usarmos nós a idéia da intensificação poética, que se realiza entre os extremos da simples representação e uma densidade que destrói a clareza e o objetivo dramático. Neste processo de intensificação o que acontece é que a tessitura simbólica se torna mais intricada, como por exemplo quando o verso toma o lugar da prosa, ou quando é usada a metáfora, que inclui substituições simbólicas. Não falamos de um acréscimo de símbolos, de uma adição, com efeito quantitativo. A lei da intertessitura complexa é sempre válida, manifestando-se aqui no delicado ajuste e coordenação de todos os símbolos e no funcionamento das partes em um todo.

Assim sendo, as fontes do simbolismo no drama são numerosas, e desde que o simbolismo funcione dentro de um contexto estético propiciará a qualidade poética. Já falamos do simbolismo que nasce do enrêdo e dos personagens, e mencionamos o simbolismo dos mitos e sonhos; o drama que desenvolve tais modos produz alguns dos efeitos da poesia ou, pelo menos, capta alguns reflexos da luz poética. O que tem de ser acrescido agora são alguns comentários sôbre o uso deliberado de símbolos selecionados e identificados que tem caracterizado alguns estilos de drama, bem como da poesia e da novela, desde o início do século XIX, sendo a fonte de tais estilos o romantismo ou o chamado movimento "simbolista" na poesia, ou então um interêsse em símbolos provocado pela Psicologia e a Antropologia, as "novas" ciências.

Um exemplo claro será o cerejal da peça de CHECOV. Trata-se de um símbolo complexo que deve sua fôrça e eficácia precisamente a essa complexidade. O cerejal enfoca tanto os significados centrais da peça quanto os subsidiários; o leilão no qual êle passa às mãos de Lopakhin, o arrivista, é o clímax de tôda a ação. Êle era propriedade, em verdade um luxo, da classe latifundiária decadente, que se agarra a êle até o último momento, muito embora em dificuldades econômicas. E passa depois a pertencer ao nôvo tipo social dominante, o negociante que se fêz por si, e que sabe como torná-lo financeiramente lucrativo e socialmente útil cortando as árvores, construindo casas para veraneio, e enriquecendo-se com isso. O cerejal tem significados simbólicos e emocionais para ambas as partes dêsse drama da mudança social, e também para Trofimov, o estudante, que embora esteja fora do conflito imediato de interêsses tem sua visão do progresso da humanidade, e para o espectador, finalmente, a quem CHECOV guia através de tôda sua visão por meio dessa imagem. Para Madame Ranevsky o cerejal significa sua casa e propriedade, seus ancestrais, as tradições de sua classe, seu modo de vida, mas também sua infância, sua juventude e felicidade. Para Lopakhin, é o símbolo da escravidão em que seu pai e seu avô viveram, cuja aquisição representa para êle a libertação e uma triunfal retribuição, um acêrto de contas em nome de seus ancestrais oprimidos, bem como uma vitória da "nova vida" para seus netos e bisnetos. Para Trofimov, é o símbolo do torturado passado social da Rússia, que é preciso expiar para que a vida possa recomeçar:

> ... Pense apenas, Anya, que seu avô, e seu bisavô, e todos os seus antepassados foram senhores de escravos — donos de almas vivas — e que de cada cereja no pomar, de cada fôlha, de cada tronco, há criaturas humanas olhando para você. Não ouve suas vozes? É terrível! Seu pomar é uma coisa atroz, e quando à tarde ou à noite se passeia nêle, a velha casca das árvores brilha tênuemente na penumbra, e as velhas cerejeiras parecem estar sonhando com os séculos passados, torturadas por visões terríveis. É verdade! Estamos atrasados no mínimo duzentos anos, até agora não conquistamos nada, não temos nenhuma atitude definida em relação ao passado, ficamos só teorizando, ou nos queixando da depressão, ou bebendo vodca. Não há dúvida de que para viver no presente precisamos primeiro expiar nosso passado, separarmo-nos dêle; e só podemos expiá-lo pelo sofrimento, e por um trabalho extraordinário e incessante. Você tem de compreender, Anya.

Afinal, enquanto o pomar é um símbolo de referências emocionais variadas, para cada um dos personagens, para o autor e os espectadores êle constitui um símbolo correspondentemente complexo, mas também eminentemente unificador — como estrutura e emoção — para tôda a peça. Um símbolo que funciona dêsse modo intensifica a qualidade de um contexto estético; e cria a densidade de tessitura metafórica que é característica da poesia. Não nos esqueçamos, porém, que êle também é dramático por sua função, pois é o eixo da ação.

Êsse tipo de simbolismo aparece com freqüência nas peças modernas em prosa, e é em IBSEN que talvez êle se torne mais especialmente familiar. Êle usa duas formas; uma é a do símbolo visível, como o pato selvagem ou a tôrre de Solness, ou as pistolas de Hedda Gabler; a outra é uma referência repetida, como os "espectros" (ou seja, os hábitos e tradições que nos tiranizam), ou os "cavalos brancos" de Rosmersholm. Um bom exemplo do efeito intensificador dêsse tipo de simbolismo numa obra que, de resto, é do mais chão estilo realista é encontrado em *À L'Ombre du Mal*, de LENORMAND. Aqui a selva africana, em meio à qual se desenrola a ação (e a cuja ferocidade de natureza e clima são acrescidas práticas primitivas e mágicas de nativos ainda em grande parte selvagens), é associada, em idéia e sentimento, com a ferocidade primitiva, irracional, anti-humana que está à espreita até mesmo na natureza do próprio homem civilizado, pronta a explodir de forma incontrolável contra sua vontade e seu senso moral. O mistério e o terror da ambientação física deixam assim de ser apenas efeitos dramáticos superficiais, para serem equacionados com o mistério e o terror da natureza humana, da fragilidade de suas mais altas aspirações. A peça é envolvida por uma atmosfera emocional em grande parte criada por êsse simbolismo, por meio do qual uma ambientação que poderia ser apenas figurativa é transformada em poderosa imagem expressiva. E novamente tal imagem tem fôrça dramática por ser parte integrante da ação.

Em contraste com tal simbolismo subsidiário tão pouco complexo há os estilos saturados de MAETERLINCK e YEATS. Nestes autores podemos sem dúvida encontrar a alta qualidade poética da imagística simbólica, seja prosa ou verso. Sentimos a confluência de métodos da poesia romântica, mística e simbolista, às quais a imagem sensorial tantas vêzes serviu como signo ou símbolo de podêres sobrenaturais e essências transcendentais; e também a influência do ideal musicalizado da poesia, para o qual a linguagem funciona como ponto de encontro da imagística auditiva e visual, com os significados verbais simples reduzidos a um mero eco da norma. E, finalmente, sentimos a influência das imagens de sonho e daquilo que foi mais tarde chamado de imagens arquetípicas, que também formaram parte da herança romântica. As primeiras peças de MAETERLINCK — "simbolistas" ou "para marionetes", como são chamadas — têm a qualidade dos sonhos, dos pesadelos e dos transes, uma imagística que expressa o terror dos mortais diante de sua precária situação, frente a frente com os podêres contra os quais são impotentes. As peças curtas de YEATS apresentam sempre alguma situação sem dúvida dramática, porém concebida com um simbolismo variado que termina por expressar com grande intensidade alguma emoção particular, tal como o patriotismo em *The Dreaming of the Bones*, ou o trágico desejo dos homens de serem como os deuses em *At the Hawk's*

Well. O estilo de ambos êsses autores é uma mistura do dramático e do lírico. Não é verdadeiro dizer-se que suas obras não são dramáticas; são, porém dentro de uma escala estritamente limitada. Afastam-se da forma dramática característica em sua melhor expressão, e suas estilizações simbólicas tendem a diluir a substância humana figurativa do drama, transformando-a em algo mais musical e lírico. E assim, embora tais peças mostrem como as imagens simbólicas fortes de várias espécies podem ajudar a poetizar o drama, mostram-nos também os riscos corridos.

V. DRAMA E MITO

Já que os mitos são naturalmente poéticos, as peças nêles baseadas tendem a ser também poéticas. O início da história do drama na Grécia mostra-nos o mito aliado ao verso (com a "música" e a "dança" coadjuvando) em unidade indissociável, a qual, tendo influenciado uma concepção ortodoxa de um drama poético por muitos séculos, realmente impediu que alguém chegasse a perguntar se o mito em si, independentemente de sua incorporação a uma estrutura composta de arte, era poético. Hoje já conhecemos a resposta a tal pergunta. Os mitos são uma forma de simbolismo semelhante aos sonhos e à arte. Mostram situações simbólicas; expressam terrôres e desejos, tabus e devoções; constituem um modo de catarse.

Os dramaturgos modernos, recorrendo à fabricação de mitos, seja pela recuperação dos velhos, seja pela criação de outros, novos, vêm explorando essa fonte natural de poesia. Um mito no centro de uma peça ajuda a criar estilo, empresta-lhe ressonância e profundidade. Ao mesmo tempo devemos reconhecer que os mitos são apenas esqueletos que necessitam de apoio para chegar a tornar-se arte dramática, e que segundo a natureza do apoio se realizam ou fracassam. O ponto de partida será uma poderosa semente arquetípica, porém os detalhes de tôda realização dependem de uma situação cultural dada, à qual o próprio dramaturgo faz sua contribuição; ÉSQUILO, SÓFOCLES e EURÍPIDES têm visões diversas de Electra e de Orestes. O mito é completado cada momento com uma substância diferente de convicção e comportamento humanos.

Dá o mito assim um impulso na direção da poesia que tem de ser desenvolvido. Um estilo dramático poderosíssimo nasce da combinação de três elementos: um núcleo mítico, uma forte realização psicológica das pessoas do drama, e uma imagística de fórmula sutil. O primeiro fornece um centro vibrátil e misterioso, situado no coração da experiência humana e ao qual reagimos com o nosso próprio núcleo de sentimentos. O segundo acrescenta um quadro convincente de circunstâncias reais, e o terceiro propicia a expressão de todos os sentimentos correlatos através da ação. Assim, a visão da realidade e a visão do sentimento fundem-se e são revividas como idéia na arte da peça. Onde tal combinação é alcançada, existe a maior concentração de metáfora, a que nos referimos acima, porque a elaboração poética é a expansão de uma semente poética. Isto não quer dizer que o estilo depende inteiramente do uso do mito, mas apenas que um estilo intensíssimo pode ser assim alcançado. Êle ajuda a estabelecer a superioridade de RACINE sôbre CORNEILLE, de GOETHE sôbre SCHILLER, e, dentro do drama grego, de SÓFOCLES sôbre EURÍPIDES; e, poderíamos acrescentar, das tragédias de SHAKESPEARE sôbre suas peças históricas.

Entre os dramaturgos contemporâneos dois em particular têm tentado alcançar êsse esquema composto, com considerável sucesso: ELIOT na Inglaterra e COCTEAU na França. O primeiro ligou mitos religiosos ao moderno conhecimento da Psicologia, num golpe brilhante em sua agudeza e habilíssimo em seu objetivo hierático, ainda mais porque ambos os elementos foram banhados na imagística de fórmula expressiva do verso e da dicção poética. Em *O Assassinato na Catedral* êle utiliza um tema histórico como o caminho para o mito; em *The Family Reunion* e *The Cocktail Party*, alcança um mito nascente por meio de uma superfície contemporânea, com apoio de aspectos de velhos mitos do drama grego; em *The Confidential Clerk*, toma como seu núcleo não um mito, mas algo muito próximo, a imagem de um órfão, ou bastardo, ou pária, ou o "eu" velado, não-descoberto, repetida e generalizada em várias pessoas.

COCTEAU também colocou mitos no centro de suas peças, também incorporou a êstes a realidade psicológica em forma moderna, e criou uma imagística de fórmula expressiva de espécie pouco convencional. Não se trata de verso, mas de um sistema de imagens simbólicas "do" teatro — da cena, da decoração, dos figurinos, tanto quanto dos incidentes. De seu estilo original daremos mais na seção seguinte. Aqui desejo apenas salientar a proximidade de sua intuição, em questões de estilo dramático, da de ELIOT; ambos desenvolvem um mito ou uma situação semelhante à do mito com realismo e com música. Êles tornam a incutir num esquema mítico a verdade do comportamento e das circunstâncias humanos particularizados, ao mesmo tempo que permitem seu poder arquetípico, acumulado no passado, a reverberar pela realidade; e envolvem o todo com uma imagística de sentimento.

Outros escritores, contemporâneos ou do passado recente, bebem nas mesmas fontes, porém não com o mesmo equilíbrio de efeitos. Dos mais òbviamente poetas, YEATS e CLAUDEL, o primeiro chega perto em uma obra como *The Dreaming of the Bones*, porém em escala muito limitada. CLAUDEL, muitas vêzes criando um tema de fôrça mítica com pessoas contemporâneas ou históricas (isto é, não-lendárias), amplia a tal ponto o terceiro elemento, de música e sentimento, que êste sufoca as situações humanas psicològicamente reais, transformando a peça em hino ou rapsódia religiosa. SARTRE, um tipo inteiramente diverso, usa uma forma sutil de mito em *Entre Quatro Paredes* — o do Juízo Final e o Inferno, que irradia um vívido realismo de motivo e escolha moral, que faz dela a melhor de suas peças do ponto-de-vista do estilo dramático. O terceiro elemento está largamente ausente; não temos verso nem qualquer forma notável de apoio metafórico.

É um fato curioso que GIRAUDOUX, que é considerado como o iniciador nos palcos franceses da moderna tradição do drama de mito, e que é freqüentemente louvado por sua "fantasia poética", não se alinhe com os autores mencionados em questão de estilo dramático. Pelo que foi dito na seção anterior ficará claro que GIRAUDOUX começa tomando emprestado um esquema ao mito, porém termina por transformá-lo numa fantasia mais próxima da alegoria do que do mito. GIRAUDOUX nem revive nem recria mitos. Êle os *usa*. Apropria-se de seus temas para obter uma estrutura para sua própria idealização de pessoas e para fazer seu próprio comentário sôbre idéias morais. Atinge um estilo e uma beleza próprios, sem dúvida, mas que se desviam das intensidades centrais do estilo dramático. Pois êle é difuso; sua "fantasia" e o brilho de seu diálogo em prosa são panejamentos atirados por cima de um grande arcabouço aberto, e não uma expansão natural e econômica — em modos diversos — do simbolismo do mito central, como em ELIOT e COCTEAU.

VI. A "POÉSIE DE THÉÂTRE" DE COCTEAU

Finalmente devemos dedicar um comentário a uma realização notàvelmente original do estilo dramático neste século, a teoria e prática de COCTEAU da *poésie de théâtre*, a qual todos os nossos argumentos e pontos-de-vista nos permitem encarar não como a excentricidade de uma imaginação irresponsável, mas como um resultado profundamente lógico de certas tendências do estilo poético desde o final do século XIX. O princípio de COCTEAU da *poesia do teatro* origina-se numa característica proeminente do estilo romântico — e posteriormente do simbolista — que foi discutida no capítulo IX, e que é a fôrça funcional da imagem, qualquer imagem, quando despojada de suas referências literais e utilizada como análogo de experiência sensorial ou supra-sensorial (e conseqüentemente poética). É o poder evocativo que torna a imagem individual um símbolo vibrante ou agente metafórico, por isso mesmo dotado não só de significado figurativo, mas também da vida de uma sensibilidade que reage, ou de uma imaginação que se expande na direção do mundo inexpressável do espírito. Já observamos que foi êsse princípio que permitiu a identificação do "poético" como algo independente do verso. COCTEAU leva a idéia a sua conclusão lógica ao conceber suas várias obras em têrmos de *poésie de théâtre, poésie de roman, poésie cinematographique*, e mesmo *poésie de critique*.

Logo no início de sua carreira, no prefácio de *Les Mariés de la Tour Eiffel*, êle enunciou simples e precisamente o objetivo principal de seu estilo; e só o seu inesperado e sua total novidade impediram que por mais de duas décadas fôsse reconhecida essa inovação séria e profunda que existia por trás da estonteante superfície que sugeria por demais aos olhos dos outros *"des farces d'atelier". "L'action de ma pièce est imagée tandis que le texte ne l'est pas. J'essaie donc de substituer une 'poésie de théâtre' à la "poésie au théâtre'. La poésie au théâtre est une dentelle délicate impossible à voir de loin. La poésie de théâtre est une dentelle délicate impossible à voir de loin. La poésie de théâtre serait une grosse dentelle; une dentelle en cordages, un navire sur la mer. LES MARIÉS peuvent avoir l'aspect terrible d'une goutte de poésie au microscope. Les scènes s'emboîtent comme les mots d'un poème."* Uma passagem de *Le Rappel à l'Ordre* suplementa essa declaração: *"Avec "Les Mariés de la Tour Eiffel" j'ai construit à la poésie un gros appareil de transmission pour les planches. Je me vante d'y avoir montré pour la première fois au milieu d'une incompréhension absolue et même de celle d'admirateurs, une poésie de théâtre... Je supprime toute image et toute finesse de langue. Il ne reste que la poésie."*

Les Mariés de la Tour Eiffel foi o primeiro, mas não o melhor, exemplo da idéia de COCTEAU sôbre a forma poética no teatro. Revela a descoberta de uma idéia fértil bem como os exageros de uma experiência; pois para combinar em uma "grosse dentelle", bem como num corpo maior de composições, as várias técnicas do *ballet*, da acrobacia, da pantomima, da sátira, da orquestra, e do diálogo, é pedir um pouco demais. Além do que, êsse tipo de composição é mais *ballet* do que drama, e na verdade em muitos *ballets* modernos — em contraposição ao tipo "clássico do século XIX — têm a mesma combinação de COCTEAU, à exceção do diálogo, e representam uma *poésie de théâtre* geral, bastante cocteauiana. A verdadeira conquista de um estilo de drama só foi atingida quando COCTEAU escreveu *Orphée* e *La Machine Infernale*, que não constituem, como *Les Mariés de la Tour Eiffel*, uma nova forma combinada, sendo antes variantes do próprio drama. Nessas peças o drama não é substituído por uma nova forma; são o drama em nôvo modo. Trata-se apenas de um nôvo ângulo de uma velha forma, uma ação-e-diálogo entretecidas com uma imagística vívida e bela, através da qual os sentimentos e a tragédia ecoam musicalmente como o fazem através do verso e das imagens (a *dentelle délicate*) da forma de verso mais ortodoxa. Tal imagística é muito variada. Em *Orphée* ela começa com as personificações das figuras principais: Orfeu como o poeta, Eurídice como o amor, Heurtebise como o anjo da guarda, a "môça linda de vestido de baile rosa e capa de peles" como a Morte, com seu séquito em uniformes de cirurgião, máscaras, e luvas de borracha — um vívido símbolo de morte eròticamente empostado cercada por um brilhante símbolo moderno. A êsses deve ser acrescido o Cavalo como agente satânico. Observamos ainda o simbolismo da cenografia, *"un décor "utile" où le moindre détail joue son rôle comme les appareils d'un numéro d'acrobates"* (nota de COCTEAU). A côr está ausente da cenografia, a não ser o azul do céu. A baia branca para o cavalo branco, as mesas e cadeiras brancas, e os poucos objetos sôbre as mesas, frutas, pratos, copos, garrafa, *pareils aux utensils en carton des jongleurs,* sugerem o mistério e o sobrenatural, delineando um local cujos habitantes estão em têrmos íntimos com coisas que transcendem a vida normal e familiar. Ao centro, há um espelho, o portal do reino da morte. Com o tom assim definido, os acontecimentos extraordinários que se seguem tornam-se (apesar das ocasionais aparências farsescas) orgânicos e naturais. Seu efeito imediato, como no caso das mensagens diabólicas do cavalo, a surpreendente entrada da Morte, a bela jovem de rosa cercada de seus assistentes cirúrgicos, a cabeça de Orfeu que as bacantes atiram de volta pela janela, são eletrizantes pelo inesperado da imagística, mas à medida que a peça se desenrola vão sendo enquadrados numa ação da maior seriedade que beira o fervor religioso. Tôdas essas várias imagens de pessoa, objeto, cena e incidente fundem-se numa relação de sentimento muito precisa. No final não nos sentimos superficialmente "divertidos", ou modestamente entretidos, ou agradàvelmente provocados ou chocados por êsses efeitos e invenções brilhantes; ficamos de nôvo profundamente comovidos pelo mito que se funde tão misteriosamente com os temas da morte, do amor, da poesia e do divino.

Em *La Machine Infernale,* a ação e o incidente são mais fortes e as pessoas mais substanciais e complexas, como seria inevitável onde o tema herdado da tragédia clássica adquire contornos mais firmes e detalhes mais elaborados. Entretanto COCTEAU é fiel ao mesmo método de estilo poético; há pessoas e monstros do mito e da fábula, uma cenografia vìvidamente eficaz e objetiva (especialmente nas cenas nas muralhas e na de Édipo com a Esfinge), os fantasmas e sonhos, e os objetos — como a estola de Jocasta e o broche com o qual Édipo se cega — que têm um "papel" a desempenhar. E há também uma imagem dominante, a máquina infernal, a bomba-relógio. O sonho, o objeto simbólico, o mundo dos deuses e mitos são aqui projetados em sua interpenetração natural, com o que é essencialmente um efeito poético.

Peças posteriores mostram COCTEAU afastando-se dêsse estilo belo porém difícil, mas pode ser que o filme sonoro lhe tenha dado maiores oportunidades para a aplicação dêsse método.* Mas ainda assim êle ecoa através da superfície mais realista de tôdas as suas peças, especialmente porque permanece sempre próximo ao mito, mesmo quando oculto, como no caso de *Les Parents Terribles*. Nesta peça as "*portes qui claquent*" são novamente um símbolo dominante, bem como a oposição simbólica da ordem e da desordem na casa da família-"*roulotte*" de Madeleine e Michel. A fôrça poética gerada, como notamos, pelo núcleo mítico, e pela tragédia, sustenta a peça, que apenas ostenta estilo menos intenso porque a imagística de sentimento apoiadora, a "música", não é tão explorada quanto em peças anteriores.

---

* De modo geral o filme sonoro moderno tem explorado a expressividade convergente do símbolo visual, da "atmosfera" do local e da cena, e do acompanhamento musical ainda mais hàbilmente do que o drama (talvez por ter menos dificuldades a superar), tendo, conseqüentemente, mais "poesia" para mostrar do que êste último.

CAPÍTULO XII

Conclusão

ESTA investigação teve por objetivo o esclarecimento da natureza da arte dramática e suas afinidades com a poesia e outras formas de arte.

Crucial para a nossa concepção tem sido a idéia do funcionamento das imagens; pois é pelo papel que estas desempenham em certos contextos que reconhecemos as estruturas estéticas como diferenciadas de outras espécies de percepção e pensamento. E um dos aspectos mais contundentes da arte é a interação de várias espécies de imagens, que encontramos exemplificada por exemplo na mistura de imagísticas auditivas e motoras a evocar imagens visuais na linguagem da poesia. Êsses dois aspectos são da maior importância. Por um lado, temos a liberação de imagens sensoriais do contexto da "realidade" e sua integração num processo metafórico total que a um só tempo expressa uma visão da vida e sentimentos a respeito da mesma. Por outro lado, diferentes espécies de imagens — a auditiva e a visual, a cênica e a musical, a rítmica e a pictórica, e assim por diante — emprestam-se a um objetivo unificado e a uma intertessitura harmônica justamente porque, embora sensorialmente diversas, são funcionalmente ligadas; elas são tôdas, mercê de sua função, fórmulas de sentido e sentimento. Estabelecemos de início, como esclarecimento preliminar essencial, duas categorias principais de imagens, a figurativa e a imagem-fórmula expressiva, enfatizando ao mesmo tempo que a imagem figurativa pura, que constituiria a imagem-cópia científica, não existe na arte; mesmo as imagens *mais* figurativas são seletivas, interpretativas, construídas, e até certo ponto expressivas. E ao analisarmos a figura literária da metáfora em relação a êsses dois grupos de imagens, observamos que ambos compartilham a natureza da metáfora na medida em que seus significados literais são substituídos por um significado funcional nascido do serem êles análogos de sensação e sentimento, que contribuem com uma idéia ou emoção predominante para formar um contexto unificado que ajuda a esclarecer e a constituir um fenômeno estético.

Utilizar a idéia da metáfora — uma vez analisado e compreendido o seu processo — é mais útil do que depender apenas da idéia geral do simbolismo, por ser ela mais precisa. É bem verdade que as imagens da arte são "símbolos", mas muitas outras coisas também o são, tal como as letras do alfabeto Morse ou os preceitos que hoje em dia nos dizem ser representações simbólicas do "mundo físico". As imagens-fórmulas expressivas são símbolos de "sentimentos"; porém muitas coisas fora de contextos estéticos podem ser símbolos de sentimentos. A isso podemos acrescentar outra complicação do significado de "símbolo", pois sendo quase tôda arte uma mistura do figurativo e do expressivo, suas imagens são "simbólicas" de duas maneiras diversas ao mesmo tempo; simbolizam objetos sensorialmente percebidos e também sentimentos supra-impostos. Mas há que ver também que, embora as obras de arte tenham integridade, como foi visto no capítulo VII, elas quase sempre nos dão pistas para um significado que é tanto racional quanto emocional. Não propagam tais significados racionais, nem existem sòmente em função dêles, mas contêm-nos ou os implicam. Isso se aplica até mesmo à música, como tentamos demonstrar enfatizando suas ligações com experiências identificáveis. Observamos que o estilo musical de um compositor, digamos BACH, ou MOZART, ou DEBUSSY, é o mesmo na música coral e na instrumental, o que sugere uma relação de significado nos símbolos musicais. Além do mais, examinando os valôres expressivos do gesto físico em relação aos sentimentos, e comparando-os com o caráter das frases e desenhos musicais, torna-se claro o modo pelo qual imagens-fórmulas aparentemente "puras" transmitem significados precisos, à semelhança dos caricaturistas que abstraem as linhas principais de contextos físicos, que passam a transmitir em sua abstração tons de sentimento reconhecíveis. Os gestos de um maestro, a "integrar seus sentimentos" na música, sugerem uma forma primitiva intermediária de imagística, enquanto o *ballet* nos oferece as mais amplas oportunidades para sistemas de imagens mùtuamente elucidativos. De tais relações complexas nossa mente deriva a todo momento, consciente ou inconscientemente, uma massa de informação e experiência que tornam as imagens-fórmulas expressivas da arte menos esotéricas e mistificadoras, e mais familiares e luminosas.

Por isso mesmo, em virtude da presença constante de um núcleo de significado racionalizável, a metáfora é um conceito mais preciso do que o "simbolismo", mais vago e mais geral, para indicar a natureza da imagística estética. Suas vantagens são, primeiro, a de indicar o processo pelo qual as imagens são transferidas a novos contextos, e dotadas de uma nova função que difere daquela outra, prática e "normal", de simbolizar objetos na percepção. Segundo, ela apóia a idéia de uma intertessitura de imagística, cuja unidade reside nas relações harmônicas entre as imagens. Terceiro, ela revela, como dissemos no capítulo III, o funcionamento construtivo da imaginação. E, quarto, a partir disso, ela contém o processo da "revivência como idéia" por meio de sua ambivalência, já que evoca o mundo sensorial, porém a serviço da imaginação e da idéia.

O drama obedece a essa idéia. Cada boa peça é uma complexa metáfora, que usa imagens que dependem de algum modo do figurativo, mas que são dirigidas às reações dos sentimentos. Nas seções anteriores examinamos a natureza da intertessitura particular que nos justifica na identificação de uma forma "drama". Para analisar tal forma utilizamos tôdas as análises e princípios das etapas iniciais do ensaio. Como uma forma para ser vista e ouvida, o drama explora enorme gama de imagens não-lingüísticas, na cena, nas pessoas, no gesto. Como diálogo, ela incorpora a si a linguagem, o que inclui seus vários significados lingüísticos, e também a imagística pré-lingüística associada à linguagem, na voz, sons e ritmos, em tôdas as suas evocações, e em tôdas as suas figuras poéticas ou retóricas.

Tôda estrutura ordenada, no entanto, depende de subordinações, e o drama não é exceção. Em sua imagística composta, podemos discernir um eixo ao qual tudo deve servir, se é que todos os elementos componentes não devem terminar por gerar um caos. Êsse eixo são as *pessoas agindo*; eis o que pode ser chamado de *meio* desta arte, assim como a linguagem é o meio da narrativa ou da poesia lírica, o pigmento o meio da pintura, ou a pedra ou a madeira o da escultura.

A natureza extraordinária dêsse meio manifesta-se em duas conseqüências paradoxais. Ela é, por um lado, severamente restritiva, em questões de tempo, ação, e assunto, se comparada à imensa liberdade de algumas formas literárias (muito embora seja incontestável que a concentração formal resultante propicia sua fôrça e seu efeito imediato nos sentimentos). Por outro lado, a diversidade e riqueza de sua imagística, bem como sua vivacidade sensorial, emanam da natureza das "pessoas agindo", pois junto às pessoas se nos é dada tôda a psicologia dos sêres humanos; não só seu caráter, comportamento, interêsses, aspirações especiais, idealismos morais, fraquezas humanas, miséria e fracasso, como também os vários modos espontâneos de expressar emoção e paixão. Assim alguns dos ímpetos naturais que na vida fora do drama são transformados em várias formas de arte, no drama aparecem na representação de suas pessoas. Dêsse modo, inteiramente independente das artes do desenho, da arquitetura, e da pintura, que estabelecem a ambientação de uma peça, o drama contém em seu próprio *meio* uma múltipla imagística implícita das outras artes, mais particularmente da mímica, da dança, e do canto (música). Mas o que as caracteriza aqui é que se desenvolvem apenas até certo ponto, parando justo aquém da fronteira além da qual adquiririam identidade independente. A mímica e o gesto no drama nunca excedem sua devida porção; nunca são forçados, a não ser nas más interpretações de ator, a atingir o ponto em que tenham significados autônomos. O canto, ou corrente musical subjacente, constitui sempre um desenvolvimento potencial, principalmente no drama em verso, mas sem que jamais seja permitido que extravase na direção da semi-ópera. A imagística da dança é também implícita, embora de forma menos óbvia, pois muitos atôres e diretores, ao elaborar seus movimentos e situações, pensam em têrmos de uma expressão semicoreográfica. A riqueza e a densidade da forma dramática em sua mais alta realização são criadas por essas imagísticas implícitas que, usadas mas não abusadas, formam um manancial controlado de poder expressivo.

Finalmente é preciso ressaltar os três maiores campos de significados explorados pelo drama, o quadro, a música e a linguagem; ou, na terminologia dêste ensaio, as imagens figurativas, as imagens-fórmulas expressivas, e a linguagem, que tem suas próprias e complexas relações com as imagens e os significados conceptuais. A interação dêsses sistemas de imagística e significado informa-nos suficientemente que, por um lado, o drama não é apenas "ação" ou "teatro", e, por outro, a qualidade poética de uma peça não é apenas uma questão de texto lingüístico. A qualidade sensorial do pictórico e do expressivo no drama é excepcionalmente vívida. Imagens presentes — e não aquelas vagas e fugazes da memória — nos atingem, e as vozes e a linguagem afetam-nos os sentimentos com um objetivo ininterruptamente buscado. O drama e a poesia não residem num ou noutro dêsses fenômenos, mas em todos êles. E o paradoxo de tôda arte é também válido aqui: o significado — a situação estética na qual a peça e nós nos encontramos juntos — fica além da imagística sensorial, porém o único caminho até êle é através da imagística. Repetimos, o que nos comove numa peça não são as palavras, ou qualquer outro aspecto particular, mas tôda a situação. Ficamos comovidos por Lear abandonado; e sua fúria, por sublime que seja sua linguagem, não passa de um sintoma dêsse abandono. Ficamos comovidos ao ver Macbeth e sua mulher perseguidos pelo remorso e pelo mêdo; ao ver Hamlet desesperadamente tentando ajudar a mãe a varar o lodaçal do pecado e da deslealdade. Os sintomas — as imagens e a linguagem — têm de ser vívidos, mas por intensamente que o sejam, estarão sempre a serviço da imagem total e do sentido de realidade humana destilada que vemos nela captada. Por meio de sua criação simultânea de retrato e linguagem, o drama reflete um aspecto da própria vida, a um tempo pré e pós-lingüístico. Êle é vivido em parte *fora* das palavras, mas também em parte *como* palavra. Os dois níveis se interpenetram, mas não se unificam necessàriamente por completo, muito embora o grau de unificação possa ser considerado como um índice de cultura. As condições de separação, interpenetração e unificação são fortemente sentidas na arte do drama, emprestando profundidade à sua complexidade sensorial. Ela é a princípio elementar, depois espiritual, e finalmente lingüística. Repete assim a hierarquia da cultura, projetando sempre o mundo e a existência que já são antes da linguagem, e transportando sua fôrça até o mundo para além da linguagem.

Diferindo tanto a intertessitura do drama da dos poemas, temos de julgar sua qualidade imaginativa por critérios inteiramente diferentes, e devemos evitar particularmente a influência limitadora dos significados estreitos de "poético" freqüentemente usados desde o aparecimento dos estilos romântico e simbólico. A poesia do drama não é a do lirismo romântico ou do poema simbolista. Porém, como dissemos no capítulo IX, foram êsses dois movimentos juntos que pela primeira vez identificaram deliberadamente a imagem — de seja qual fôr o campo sensorial — como um signo místico e um análogo do sentimento, o que deixou visível o parentesco essencial de tôdas as imagens, figurativas e não-figurativas, visuais, cinéticas, e auditivas, num processo metafórico. Onde quer que êsse princípio funcione, a imaginação está ativa, e dentro da rica complexidade da forma dramática há muitos lugares onde a luz poética pode brilhar, e muitas maneiras dela fazê-lo. No último capítulo acrescentamos algumas razões, baseadas em nossa teoria, por que um drama em verso — se satisfizer tôdas as exigências da intertessitura característica do drama — oferece maiores possibilidades de grande drama e grande poesia unidos, o que aliás pode ser fàcilmente ilustrado pelos mais famosos dramaturgos trágicos. Mas o teste conclusivo não está na maior concentração possível de imagens poéticas, o que fica óbvio pela grande variedade de estilos igualmente aceitáveis dentro da própria convenção do verso. Antes será a presença permanente de maior ou menor grau de metáfora em alguma de suas possíveis formas. Nenhum dramaturgo tem necessidade de todos os fatôres de intensificação ao mesmo tempo, porém todo dramaturgo precisa de alguns dêles para nos persuadir de que sua peça foi nascida da imaginação, da necessidade de falar, de uma visão a ser contada, de um sentimento a ser expressado. Quando essas condições são atendidas temos uma peça que é arte dramática e que tem um estilo. Ela será então um quadro e uma música; uma imagem poética e um ritual; uma iluminação e uma catarse; uma excitação dentro da vida e uma serenidade acima dela; uma revivência em sentido, e uma liberação em idéia.

Notas

CAPÍTULO II

[1] Cf. W. Russell Brain: *Mind, Perception and Science* (Oxford, 1951).
[2] Cf. H. Read, *Icon and Idea,* cap. V (The Illusion of the Real) para uma idéia do papel desempenhado em boa parte da pintura renascentista pelo desejo de conformidade com as leis da ciência.
[3] Para os objetivos de minha argumentação geral só estou aqui preocupado com as distinções básicas úteis para um ponto-de-vista moderno. Para uma discussão da gênese das imagens de arte na história primitiva do homem, e a evolução subseqüente da arte, ver especialmente H. Read, *Icon and Idea.*
[4] Cf. a seguinte passagem de Joyce Cary: "Suspeito que o tema, para mim, e para a maioria dos autores, seja em verdade o elemento vital. E que êle seja ativo nos dois extremos do trabalho do escritor, tanto no primeiro germe quanto no desenvolvimento.

Quero dizer que, quando vejo na rua um rosto que sugere um personagem, uma atitude a ser registrada em algum monólogo ou diálogo, posso julgar que foi o mero acaso que colocou tal rosto em minha frente. Mas na verdade alguma preocupação em minha mente, mais ou menos inconsciente, escolheu aquêle rosto na multidão porque êle ilustrava um tema geral, uma idéia geral, ou uma idéia-sentimento sôbre a natureza do mundo, e o dilema humano nesse mundo.

Pois suponho que cada escritor deve ter tal idéia — que canaliza tôdas as suas impressões. Sem isso êle não poderia retirar qualquer esquema claro do caos dos acontecimentos quotidianos, não encontraria nada de significativo na confusão das coisas, e não teria nada o que expressar. De fato, todos devem ter tal idéia, mais ou menos específica e consciente, do que é importante nos acontecimentos e do que não é, ou então ninguém poderia emprestar qualquer sentido à sua existência.

Só o idiota, no mais absoluto sentido da palavra, o imbecil completo, desconhece todos os valôres, não tem qualquer idéia de proporção, nenhum sentido de forma." ("Theme and Impression", *The Author,* vol. LXIV, pág. 85.) Cf. também as citações de Matisse sôbre êsse princípio de composição e maneira de pintar dadas por H. Read, *The Meaning of Art,* pág. 186-8 (Pelican).

[5] Cf. H. Read, *The Meaning of Art* (Pelican), págs. 131-2.

[6] *Artists on Art,* ed. Robert Goldwater (Londres, 1947), pág. 163.

[7] As mudanças que a Física do século XX trouxe à nossa concepção da matéria torna necessário que a ciência também use o mundo do senso comum como ponto de referência. Não é questão de voltar à "realidade", mas de manter uma relação entre espécies de conhecimento e espécies de experiência.

[8] Cf. o que é dito no cap. X a respeito do realismo psicológico no drama renascentista.

[9] Êstes comentários são gerais. Recomendamos ao leitor a sutil análise da arte do auto-retrato em H. Read, *Icon and Idea,* págs. 113 ss.

[10] Cf. Bertrand Russell: "A sensação, a percepção e a memória são essencialmente experiências pré-verbais." (*Human Knowledge,* pág. 144.)

[11] A natureza e a influência do meio, bem como a questão da criação progressiva do artista, ou "descoberta" de seu trabalho, serão discutidas mais tarde.

CAPÍTULO III

[1] O assunto foi admiràvelmente discutido por Helmuth Plessner em *Die Einheit der Sinne* (*Bonn,* 1923).

[2] Por exemplo os acordes descendentes no acompanhamento da ária "O Salvador cai tão baixo"; os coros "Desapareceram nas nuvens os raios e os trovões?", "Êle é culpado de morte", "Dizei-nos, Cristo, quem vos bateu agora?" "Que Êle seja crucificado" e outros igualmente dramáticos; o recitativo do Evangelista narrando a traição de Pedro ("e Êle saiu e chorou amargamente"); o acompanhamento recitativo de "E vêde que o véu do Templo foi cortado em dois", com o côro que a êle se segue/ Em verdade êste era o Filho de Deus", etc., etc.

[3] Cf. Arnold Schering, *Das Symbol in der Musik,* Leipzig, 1941, especialmente o capítulo 2, II.

[4] Isto se aplicaria, no meu entender, àqueles temas de Mozart que Tovey chama "formulae". Êle insiste sempre na notável capacidade de Mozart de desenvolver música maravilhosa das "formulae" mais simples e convencionais. Não creio que essa idéia invalide meu argumento. Tais "formulae" contêm, ou implicam, esquemas dinâmicos e emocionais, da mesma forma que qualquer outro tema. Além do mais, parece-me que o uso de Tovey da palavra "formulae" tem o curioso efeito de desnudar os temas a que êle se refere, porque ao implicar o mínimo absoluto de expressividade êle *atribui* tal mínimo a temas que não merecem tanto assim sua condenação.

[5] H. Read, *Icon and Idea,* págs. 100-101.

[6] O *ballet,* como a arte da dança, mostra os movimentos do corpo transformados de um comportamento físico em um análogo ideal de sentimentos. Como a música, com seu estímulo real de reações vasomotoras, êle é firmemente ligado com a realidade física (especialmente para quem o executa). Mas os sentimentos e sensações são transmutados em movimentos físicos que são ou tipos de gesto aperfeiçoados, ou sugestões simbólicas, ou símbolos rítmicos inventados. O refinamento da fôrça muscular e da sensação nos intérpretes mostra-nos o contrôle do físico a fim de convertê-lo em idéia, para o resultado estético.

[7] Ver particularmente *Aspects of Form,* ed. por L. L. Whyte (Londres, 1951).

[8] Ver discussão introdutória dos problemas ligados às metáforas e seu significado em I. A. Richards, *Philosophy of Rhetoric.*

[9] As passagens são de Keats, Shakespeare, Patmore (*Wind and Wave,* em *Selected Poems,* Phoenix Library, Londres, 1931), Goethe (*Willkommen und Abschied*) e Kathleen Raine (*Passion,* em *Stone and Flower,* Londres, 1943).

[10] Isto constitui uma fraqueza, penso eu, do livro notável e importante de Susanne Langer, *Philosophy in a New Key,* bem como de seu têrmo "simbolismo de apresentação", na medida em que se refere ao estético.

[11] Cf. continuação da discussão no capítulo IX.

[12] Juan Gris comenta sôbre um fenômeno correlato (as imagens não-realistas da arte): "A escultura negra fornece-nos contundente prova das possibilidades de uma arte *não-idealista.* Inspirada por um espírito religioso, ela nos oferece uma representação variada e precisa dos grandes princípios e das idéias universais. Como se poderá negar o nome de arte a um processo criador, que produz, em tais bases, representações individuais de idéias universais, cada vez de um modo diferente? É o inverso da arte grega, que partia do individual e *tentava sugerir* um tipo ideal." (Citado por D. H. Kahnweiler, *Juan Gris,* Londres, 1947, pág. 137).

CAPÍTULO IV

[1] Cf. H. Read, *Icon and Idea* (Londres, 1955), capítulo II.

CAPÍTULO V

[1] Cf. Bertrand Russell, *Human Knowledge,* particularmente Parte IV.

[2] *Biographia Literaria,* cap. XV. Ocorre na passagem citada no cap. IX dêste ensaio, à pág. 162.

CAPÍTULO VI

[1] Cf. T. Munro, *The Arts and their Interrelations* (Nova York, 1949), pág. 251, onde é feita referência à teoria do meio como "imagens sensoriais apresentadas".

CAPÍTULO VII

[1] Cf. W. H. Auden: "O artista em sua profissão ocupa-se na conversão dêsse material subjetivo (isto é, 'o pessoal e existencial que são seu assunto') em uma forma objetiva a-histórica, e sua desordem verdadeira em uma ordem possível, entre outras" (*Partisan,* fevereiro, 1950).

[2] Cf. também *Mozart* de J. Dent (Proc. Brit. Acad. XXXIX, 1953, págs. 181-195), em que êle apresenta novas provas de extenso trabalho de preparação técnica nos métodos de Mozart, em oposição à visão romântica de que compunha por pura e ingênua inspiração.

Em relação a isso vale a pena também notar que a *criança* prodígio é um fenômeno de executantes, e não de artistas criadores. E mesmo no notabilíssimo Mozart não é difícil sentir a experiência e maturidade dos grandes concertos para piano em comparação com os para violino escritos quando êle tinha 19 anos, por mais belos que êstes sejam.

[3] Cf. J.-P. Sartre, *The Psychology of Imagination,* págs. 211-217.

[4] Não ignoro aqui, e muito menos rejeito, as teorias gestaltistas sôbre conscientização imediata das configurações na percepção. A teoria *gestaltista* é importante para a estética. Como no caso das formas orgânicas naturais, entretanto, a contribuição específica da arte jaz além dos processos esclarecidos pelas teorias *gestaltistas.* Êste e outros aspectos correlatos da Estética são amplamente debatidos no excelente *Theory of Beauty* de H. Osborne (Londres, 1952).

[5] André Malraux, em *La Psychologie de l'Art,* dá excessiva ênfase à idéia de que os artistas são mais inspirados pela arte do que pela vida. Êles alimentam-se de ambas as coisas.

[6] Cf. a tese de *Idea and Icon,* de H. Read, Londres, 1955.

[7] Cf. William Empson, *The Verbal Analysis,* em *My Credo,* um simpósio de Críticos. Kenyon Review, XII, 4, 1950.

[8] Cf. o argumento geral de W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung,* Munique, 1908.

Esta idéia não justifica a arte de propaganda. A arte pode ser usada como propaganda, ou rebaixada até isso, porém transformando-se em algo menos do que uma arte ao sacrificar sua totalidade e honestidade de sensibilidade em favor de um princípio de vontade e ação moral (ou imoral). Reconhecemos a propaganda na falsificação da probabilidade, que ocorre tôda vez que o tema é subordinado a uma fôrma e obrigado a servir a um objetivo, teoria, dogma, ou preconceito. Ela se torna então pouco convincente porque é parcial e deliberadamente evasiva.

[9] *Nota agregada ao capítulo VII.* A arte pode ser reconhecida pela relação equilibrada entre várias características:

1) Um significado (ou idéia, ou emoção) unificado, apresentado em têrmos sensoriais. (O que exclui as meras "idéias".)

2) Um interêsse humano, objetivo ou subjetivo. (O que exclui o mero "esquema".)

3) Novidade; a arte apresenta um enunciado, qualificado pessoalmente, que não havia sido feito anteriormente. (O que exclui a imitação.)
4) Podêres de razão e sensibilidade que sugiram consciência "filosófica", muito embora não uma filosofia técnica. (O que exclui o lugar-comum e o trivial.)
5) Desejo e catarse. (O que exclui o insincero e o artefato calculado.)
6) Habilidade técnica, isto é, o "dom" ou "gênio" mais a prática e o virtuosismo. (O que exclui o incapaz e o mero "sonhador".)

CAPÍTULO VIII

[1] Cf. o ponto-de-vista de Croce, em sua *Estética*. Sua posição era simples; a arte é sempre intuição, e as intuições são sempre únicas e individuais, o que torna a classificação uma questão puramente exterior.

O capítulo sôbre espécies e gêneros em R. Wellek e A. Warren, *Theory of Literature*, dá excelente balanço do problema.

[2] O mesmo princípio aplica-se ao uso da forma da estrofe. Aqui uma única forma de metrificação é repetida com palavras diferentes através de um único poema. É claro que o mesmo esquema métrico aparece com conteúdos e significados que variam consideràvelmente de estrofe para estrofe, o que torna difícil, particularmente em poemas longos, respeitar o dogma radical de que "cada conteúdo requer sua própria forma". Em tais casos, as relações entre a palavra e a métrica são governadas pela idéia ou clima predominante de todo o poema. Uma das funções da métrica é a de manter o sentido dessa unidade ideal através da variação do conteúdo. Mas a métrica permite um tratamento elástico em relação às palavras das diversas estrofes. Êsse sutil intercâmbio entre a unidade e a variedade, entre a expressividade *geral* da métrica e a expressividade de cada esquema ritmo-palavra, estrofe a estrofe, pode ser definido como uma imagística relativamente constante de uma espécie, utilizada numa complexidade que varia de estrofe a estrofe.

[3] A tentativa de ser estèticamente preciso leva a uma deselegância de têrmos. Não creio que qualquer têrmo que seja suficientemente preciso para satisfazer a teoria tenha muita *chance* de ser adotado para os usos comuns da crítica. Não precisamos ficar muito deprimidos por isso, pois não é realmente necessário. "Espécies" e "formas", e mesmo os "gêneros", não muito aceitos, continuarão a ser usados; são classificações úteis, e suficientemente claras quando dentro de contextos claros. Como os cientistas, que em seus momentos mais rígidos pensam nos objetos como sistemas de partículas em movimento, ou como sistemas eletrônicos, mas nem por isso deixam de usar a linguagem do senso comum, também podemos reagir à necessidade de têrmos analìticamente precisos, sem privarmo-nos dos que são mais simples e convenientes.

CAPÍTULO IX

[1] O Professor Mansell Jones, a quem sou grato por uma leitura detalhada dêste capítulo, sugeriu que talvez fôsse útil uma referência mais explícita a Verlaine, e especialmente a seu poema *L'Art Poétique,* já que êle representa tão bem o amor da música como a arte "indefinida", a etérea arte da nuança e da sugestividade delicada, e o desejo que a poesia cultivasse ideal semelhante. Era uma posição adotada em oposição ao estilo pictórico e plástico dos *Parnassiens,* e que leva Verlaine à proximidade dos ideais de Poe. Em sua introdução a *Modern French Verse. An Anthology* (Manchester University Press, 1954), págs. 12-26, o Professor Mansell Jones debateu Verlaine em relação a Poe, Tennyson, Mallarmé e outros; o leitor deve consultar êsse trabalho altamente esclarecedor.

[2] Cf. a análise no capítulo III.

[3] Lembramos também as palavras de Poe tantas vêzes citadas: "É na música, talvez, que a alma chega mais perto de atingir o grande fim pelo qual, quando inspirada pelo Sentimento Poético, luta — a criação da Beleza sobrenatural." (The Poetic Principal, 1850). Cf. também êste fragmento de Novalis: "Wenn man manche Gedichte in Musik setzt, warum setzt man Sie nicht in Poesie?" (Novalis, *Werke,* Bd. III, pág. 205, Ed. Kluckhohn, Bibl. Inst., Leipzig).

[4] Citado em Michaud, *La Doctrine Symboliste* (*Documents*) pág. 88 (Paris, 1947).

[5] Cf. C. Soula, *Gloses sur Mallarmé* (Paris, 1945), para uma análise que apóia êste ponto-de-vista.

CAPÍTULO X

[1] Para a ligação entre o drama primitivo e o ritual, ver H. Read, *Icon and Idea,* pág. 57, e sua referência (pág. 144) aos comentários de Jane Harrison sôbre *dromenon* e *drama* em *Ancient Art and Ritual.*

[2] É claro que é verdade que no estilo barroco êste simbolismo é elaborado em relação com uma atitude religiosa, com o teatro tornando-se um símbolo da natureza ilusória da vida mortal.

[3] Um aspecto comparável na música é verificado quando execuções excepcionais valorizam músicas triviais, muito embora o efeito seja mais restrito.

[4] A riqueza da evocação poética de Shakespeare faz que cenários e efeitos realistas sejam muitas vêzes mais apropriados do que os simbólicos, resultando em melhor equilíbrio. Certos aspectos da recente produção do *Rei Lear,* com cenários e figurinos do artista japonês Noguchi evidenciaram isso. A estilizada tempestade na charneca, por exemplo, era um frio jôgo intelectual que não conseguia reforçar o drama. O que se torna necessário naquele momento é o mais direto sentido de natureza, uma imagem naturalista clara das fôrças contra as quais Lear coloca as suas.

[5] Cf. a referência aos antigos autores do drama sânscrito, e suas teorias das principais "impressões" causadas pelo drama, em A. Nicoll, *The Theory of Drama,* pág. 57.

[6] Um brilhante exemplo moderno é o segundo ato de *Les Parents Terribles,* de Cocteau, quando Madeleine, ao receber a família de Michel em seu apartamento, ainda não sabe que é amante ao mesmo tempo de Georges e de seu filho Michel.

[7] Em relação a êste problema, ver o relato de Madeleine Doran em *Endeavors of Art* (Madison, University of Wisconsin Press, 1954) sôbre a teoria renascentista do decôro, tipos de personagens e "verissimilitude", págs. 217 e segs. e 216 e segs.

[8] As ambigüidades (ou referências cruzadas para *o espectador*) no diálogo cumprem aqui importante função. Cf. W. Empson, *Seven Types of Ambiguity,* e W. Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery,* págs. 90 e segs.

[9] Sôbre êsse problema cf. J. I. M. Stewart, *Character and Motive in Shakespeare* (Londres, 1949), e críticas de seus pontos-de-vista por A. Sewell em *Character and Society in Shakespeare* (Oxford, 1951).

[10] Giraudoux é reminiscente de Goethe em seu tratamento das pessoas em relação às idéias. As pessoas de Goethe (Ifigênia, Tasso, Fausto etc.), embora dotadas com certa medida de realidade psicológica, também desenvolvem-se simbòlicamente para tornarem-se focos ou imagens de valôres ou de espécies de sensibilidade ética. Cf. meu ensaio *Goethe's Version of Poetic Drama,* Publications of the English Goethe Society, New Series, vol. XVI, 1947.

[11] Para uma visão mais ampla dos métodos de Giraudoux e Eliot, ver meu trabalho *Public and Private Problems in Modern Drama,* Boletim da John Rylands Library, vol. 36, n.º 1, 1953.

CAPÍTULO XI

[1] O critério a que nos referimos provàvelmente corresponde ao "grau de forma" de Mr. T. S. Eliot, com o qual êle indica a diferença entre peças poéticas e prosaicas.

[2] J. Middleton Murry tratou dêsse problema em seu *Shakespeare,* cap. XII. Sua solução é engenhosa porém depende do uso de um motivo idêntico para a expressão "poética" tanto na pessoa da ficção quanto no poeta real, paralelo êsse que minha visão da imagística dramática exclui.

[3] Cf. por exemplo M. Doran, *Endeavors of Art,* especialmente o cap. 2.

[4] Cf. *Escola de Mulheres,* ato III, cena v:

Arnolphe, só

Comme il faut devant lui que je me mortifie!
Quelle peine à cacher mon déplaisir cuisant!
Quoi! Pour une innocente un esprit si présent!
Elle a feint d'être telle a mes yeux, la traîtresse,

Ou le diable à son âme a soufflé cette adresse.
Enfin me voilà mort par ce funeste écrit.
Je vois qu'il a, le traître, empaumé son esprit,
Qu'à ma suppression il s'est ancré chez elle;
Et c'est mon désespoir et ma peine mortelle.
Je souffre doublement dans le vol de son coeur
Et l'amour y pâtit aussi bien que l'honneur.
J'enrage de trouver cette place usurpée,
Et j'enrage de voir ma prudence trompée.
Je sais que pour punir son amour libertin
Je n'ai qu'à laisser faire à son mauvais destin,
Que je serai vengé d'elle par elle-même;
Mais il est bien fâcheux de perdre ce qu'on aime.
Ciel! puisque pour un choix j'ai tant philosophé,
Faut-il de ses appas m'être si fort coiffé!
Elle n'a ni parents, ni supports, ni richesse;
Elle trahit mes soins, mes bontés, ma tendresse:
Et cependant je l'aime, après ce lâche tour,
Jusqu'à ne me pouvoir passer de cet amour.
Sot, n'as-tu point de honte? Ah! je crève, j'enrage,
Et je souffletterois mille fois mon visage.

[5] As alegrias dionisíacas de Aristófanes são um caso à parte.

Traduções de Textos

T – 1:

Véspera de Santa Inês! – Ah, estava um frio amargo! // A coruja, apesar de tôdas as suas penas, estava com frio; // O coelho manquejava trêmulo pela grama congelada // E o rebanho estava silencioso, num novêlo de lã: // Dormentes estavam os dedos do Homem das Contas enquanto dizia // Seu rosário, enquanto seu hálito congelado // Como piedoso incenso vindo de antigo turíbulo // Parecia alçar vôo para o céu, sem morte, // Passando pelo retrato da doce Virgem, enquanto êle dizia sua prece.

T – 2:

Ora desaparece a última longa estria de neve, // Ora brota tôda a trama fértil // Em tôrno aos quadrados florescentes, e em massa // Junto às raízes pálidas balançam as violetas.

Ora soa o bosque com sons altos e longos // A distância toma tonalidades mais belas, // E afogado naquele vivo azul distante // A cotovia torna-se uma canção cega. //

Ora dançam as luzes nos gramados e campos, // Os rebanhos são mais brancos no vale, // E mais leitosa cada leitosa vela // Em serpenteante corrente ou mar distante;//

Onde ora grita a gaivota, ou mergulha // Naquele brilho verdejante, e voam // Os felizes pássaros, que mudam seu céu // Para construir e procriar, que vivem suas vidas //

De terra em terra; e em meu peito // Também acorda a primavera, e meu lamento // Torna-se uma violeta de abril, // E brota e floresce como o resto.

T – 3:

A galera em que se sentava, como trono brunido, // Queimava na água. A pôpa era ouro batido; // Púrpura as velas, e tão perfumadas //

Que os ventos estavam doentes de amor por elas; os remos eram prata // Que ao som de flautas mantinham as remadas, e faziam // A água que batiam para seguir mais rápida, // Como se amorosa de seus golpes. Quanto à sua própria pessoa, // Tornava mendiga qualquer descrição. // Estava deitada em seu pavilhão de pano de ouro, de tecido // Retratando aquela Vênus onde vemos a fantasia superar o trabalho da natureza. A cada lado dela // estavam meninos bonitinhos, de covinhas, como cupidos sorridentes, // Com leques de várias côres, cujo vento parecia // Afoguear as delicadas faces que refrescavam, // E fazer o que desfaziam // *Agr.* Que raro para Antônio! // *Eno.* Suas damas de companhia, como as Nereidas, // Tantas sereias, cuidavam-na nos olhos, // E tornavam adornos suas reverências. Ao leme // Uma bela sereia navegava. O velame sedoso // Enfunava-se ao toque dessas mãos suaves como flôres, // Que tão hàbilmente desempenham seu ofício. Da galera // Um estranho e invisível perfume atinge o sentido // Das margens adjacentes. A cidade atirara // Seu povo sôbre ela; e Antônio, // Entronizado na praça do mercado, ficou sentado sòzinho, // Assobiando para o ar; o qual, a não ser pelo vácuo, // Teria ido também admirar Cleópatra, // Deixando um buraco na Natureza. *Agr.* Rara Egípcia!

T — 4:

Tu, noiva ainda inviolada da quietude!
Tu, filha adotiva do Silêncio e do Tempo lento,
Historiadora silvestre que podes assim expressar
Um conto florido mais docemente que nossa rima...

T — 5:

Muitas manhãs gloriosas eu já vi
Bajular o alto da montanha com ôlho soberano,
Beijando com face dourada os campos verdes,
Dourando pálidos riachos com celestial alquimia...

T — 6:

A luz e o calor, casados, // Cortando o espaço insensível, // sem obstáculos, // O que são êles até bater // De encontro à terra adormecida, onde concebem // Talvez a violeta!

T — 7

Meu coração batia // rápido a cavalo! // Estava feito quase antes de ser pensado; // A tarde já embalava a terra // E a noite pendia das montanhas // O carvalho já estava vestido de névoa // Um gigante construído como uma tôrre, lá // Onde a escuridão, dos arbustos // com cem negros olhos olhava.

T — 8:

Cheio de desejo eu jazia, o céu a me ferir, // cada nuvem um navio partindo sem mim, cada árvore // possuindo o que faltava à minha alma, a tranqüilidade.

T — 9:

Quando às sessões do doce pensamento silencioso // Eu conclamo a lembrança de coisas passadas...

N. da T.: Tanto "sessions" quanto "summon" são têrmos usados especìficamente em relação a tribunais.

T — 10:

Ora é o inverno de nosso descontentamento // Feito glorioso verão por êste sol de York.

N. da T.: Fica perdido, na tradução, o jôgo de palavras feito com o som de "sun" (sol) e "son" (filho).

T — 11:

Onde, como um travesseiro sôbre um leito. // Um banco prenhe inchava para repousar // A cabeça reclinada das violetas // Sentávamos nós dois; cada um o melhor do outro. // Nossas mãos estavam firmemente cimentadas // Com um forte bálsamo, para onde saltavam // Os raios de nossos olhares entrelaçados, e enfiavam // Nossos olhos em um fio duplo; // Assim entreacorrentar as nossas mãos, até então // Era o único meio de nos fazer um só, // E obter imagens em nossos olhos // Era tôda a nossa propagação. // Assim como entre dois exércitos iguais o Destino // Suspende a vitória incerta, // Nossas almas (que para promover seu estado // Haviam saído) pairavam entre ela e eu. // E enquanto nossas almas negociavam ali, // Nós jazíamos como estátuas sepulcrais; // Todo o dia foram as mesmas as nossas posturas // E não dissemos nada, todo o dia.

T — 12:

Faltando-me meu amor eu vou de lugar em lugar, // como um jovem cervo que acaba de perder a sua corça: // e busco em tôda parte, onde por último vi seu rosto, // cuja imagem ainda trago, fresca, na mente. // Busco os campos há pouco por ela pisados // Busco seu caramanchão há pouco enfeitado com sua presença // No entanto nem no campo nem no caramanchão posso encontrá-la // No entanto campo e caramanchão estão cheios de seu aspecto. // Mas quando a êles dirijo meus olhos, // êles, desocupados, voltam de nôvo para mim, // e quando espero ver seu verdadeiro objeto // encontro-me apenas alimentado de fantasias vãs. // Cessai, então, meus olhos, de buscar ver a ela mesma, // e deixai que meus pensamentos vejam a ela em mim.

T — 13:

Fraco como o pássaro que muda de clima e voa // Tôda a noite através da escuridão, e de madrugada // Cai no portal de sua terra natal...

T — 14:

Há um vale em Ida, mais belo / Que todos os vales das colinas jônicas...

T — 15:

Fica perto de mim quando minha luz está fraca, // Quando o sangue arrefece, e os nervos beliscam // E vibram; e o coração está doente, // E tôdas as rodas do Ser estão lentas...

T — 16:

Vêde! no meio da floresta // A fôlha enrolada é tentada para fora do brôto // Com ventos sôbre o ramo, e ali // Torna-se verde e larga, e não se cuida, // Enxarcada de sol ao meio-dia, e sob a lua // Alimentada de orvalho cada noite; e amarelando // Cai, e flutua, caindo pelo ar...

T — 17:

Ar de ambrosia, doce depois das chuvas, // Que rolas da linda escuridão // Da noite por sôbre matos e flôres // E campos, vagarosamente desnudando com teu hálito // O círculo do espaço, e levado para baixo // Através de todo o bosque com borlas de orvalho // E descendo como uma sombra torrente encapelada // Em pequenas ondas, abana minha testa e sopra // A febre de minha face, e suspira // A plena vida nova que alimenta teu hálito // Através de meu arcabouço, até que a Dúvida e a Morte // Más irmãs, deixem voar a fantasia // De círculo a círculo dos mares rubros // Por léguas de odor que correm até longe // Até onde naquela estrêla de oriente // Uma centena de espíritos sussurra "Paz".

T – 18:

Nos meneios do vento // Minha pergunta era // Apenas sonho. // Apenas sorrisos era // O que tu davas. // Da noite úmida // Saiu um brilho // Agora maio apressa-se // Agora deve ser bastante para mim // Em teus olhos e cabelos // Todos os dias // Viver pensando.

T – 19:

Alto num trono de condição real, que de muito // Ofuscava o brilho da riqueza de Ormus e da Índia // Ou de onde o belo Leste, com a mais rica mão // Cobre seus reis bárbaros de pérola e ouro // Satã, exaltado, sentava-se, por mérito elevado // A essa má eminência; e, do desespêro // Assim tão alto elevado para além da esperança, aspira // Além desta altura, ainda insaciado, a buscar // Guerra vã com o Céu; e não ensinado pelo sucesso, // Assim, orgulhoso, exibia suas imaginações...

Neste agradável solo // Seu jardim bem mais agradável Deus ordenou. // Do fértil solo fêz crescer // Tôdas as árvores das mais nobres espécies para a vista, o olfato, o paladar; // E entre elas tôdas ficava a Árvore da Vida, // Alta e eminente, florescendo frutas ambrosíacas // De ouro vegetal; e, junto à vida, // Nossa morte, a Árvore da Sabedoria, ficava bem perto // Conhecimento do bem, comprado ao alto preço do conhecimento do mal. // Em direção ao sul através do Éden ia um grande rio, // Que não mudava seu rumo, mas através da colina coberta de mato // Passava por baixo, engolfada; pois Deus havia jogado // Essa montanha, como molde de seu jardim, levantada alta // Sôbre a rápida corrente, que por meio de veias // De terra porosa com bondosa sêde sugada // Elevava nova fonte, e com muitos riachos // Regava o jardim; e dali, unidos caíam // Pelo íngreme vale abaixo, e encontravam o fluxo inferior // Que ora aparece da escura passagem // E agora, dividido em quatro correntes principais // Corre diversamente, percorrendo muito famoso reino // E país dos quais aqui não é preciso fazer relato; // Antes contar como, se a Arte pudesse contar // Como, daquela fonte de safira os riachos encapelados // Correndo por pérolas do Oriente e areias de ouro // Errando por labirintos sob sombras pendentes // Corria néctar, visitando cada planta, e alimentando // Flôres dignas do Paraíso, que não a fina Arte // em canteiros e curiosos tufos. Mas a generosidade da Natureza // Despejava profusamente pelos montes, vales e planícies // Tanto onde o sol da manhã bateu, quente, em primeiro lugar // O campo aberto, e onde a sombra impenetrada // Escurecia o arvoredo do meio-dia.

T – 20:

A bem cinco braças jaz teu pai // De seus ossos são feitos corais // Essas são pérolas que eram seus olhos: // Nada dêle que possa desaparecer // Deixou de sofrer uma transformação de mar // Em alguma coisa rica e estranha. // As ninfas do mar de hora em hora tocam seu dobre.// Ding, dong. // Atenção! Agora as ouço. – Ding, dong, sino.

T – 21:

Quão doce dorme o luar sôbre êste banco! // Aqui sentaremos e deixaremos os sons da música // Entrarem para nossos ouvidos; a suave quietude e a noite // Vão bem aos toques da doce harmonia. // Senta-te, Jessica. Vê como o chão do céu // Está fartamente entalhado de pátinas de ouro brilhante; // Não há a mais pequena órbita que tu possas ver // Que em seu movimento não cante como um anjo, // Servindo de côro aos querubins de olhos jovens; // Tal harmonia está nas almas imortais // Mas enquanto esta lamacenta veste de podridão // A envolver grosseiramente, não podemos ouvi-la //

Vinde, olá, e despertai Diana com um hino; // Com os mais doces toques penetrai os ouvidos de vossa senhora // E trazei-a para casa com a música. Nunca fico alegre quando ouço a doce música. //

É porque teus espíritos estão atentos; // Pois basta que notes um rebanho selvagem e indisciplinado // Ou tropa de potros novos e não-domados // Dando saltos loucos, gritando e relinchando alto // O que resulta do calor de seu sangue // Se por acaso ouvem o som de uma trombeta // Ou se qualquer ária musical lhes toca as orelhas // Hás de vê-los parar, simultâneamente // Seus olhos selvagens mudados em olhares modestos // Pelo doce poder da música. Por isso o poeta // Fingiu que Orfeu atraiu árvores, pedras e torrentes // Já que não há nada tão bruto, duro, ou cheio de raiva // Que a música com o tempo não mude sua natureza. // O homem que não tem música em si mesmo // Nem é movido pelos acordes dos sons doces // É feito para traições, estratagemas e saques // Os movimentos de seu espírito não opaco quanto a noite // E suas afeições tão escuras quanto Erebus // Que homem nenhum dêsses mereça confiança. Ouve a música.

T – 22:

A natureza é um templo no qual as colunas vivas / Deixam por vêzes escapar palavras confusas; // O homem ali passa através de florestas de símbolos // Que o observam com olhares familiares. // Como longos ecos que de longe se confundem // Em tenebrosa e profunda unidade // Vastos como a noite e como a claridade // Os perfumes, as côres e os sons se respondem.

T – 23:

Uma solidão qualquer // Sem o cisne nem o cais // Olha sua dessuetude // Ao olhar que abdiquei // Aqui da pequena glória // Alta que não se pode alcançar // De onde muitos céus se colorem // Com os ouros do poente // Mas langorosamente segue // Como linho branco tirado // Tal como se um pássaro fugaz se mergulhasse // Exultante ao lado // Na onda transformou-se em ti // Tua jubilação nua.

T – 24:

Desde que te deixei, meu ôlho está na minha mente // E o que me governa para andar // Faz em parte sua função e é percialmente cego // Parece ver, mas na verdade não vê // Pois não leva ao coração qualquer forma // De pássaro, flor, ou contôrno, que prenda // De seus objetos vivos a mente não tem parte // Nem sua própria visão segura o que apanha; // Pois se vê a visão mais rude ou mais suave // A mais favorecida ou a mais deformada criatura // A montanha ou o mar, o dia ou noite // O urubu ou a pomba, dá-lhes a forma de tuas feições // Incapaz de mais, repleta de ti // Minha mente verdadeira assim faz falso o meu ôlho.

T – 25:

Pendurada de peras amarelas // E plena de rosas selvagens // A terra no lago // Vós graciosos cisnes // E embriagados de beijos // Deitai a cabeça // Na sagrada e sóbria água. // Ai de mim, onde tomarei, quando // Fôr inverno, as flôres, e onde // O brilho do sol // E as sombras da terra? // Os muros estão de pé // Sem fala e frios, no vento // tinem as bandeiras.

T – 26:

Nesse meio tempo expressaremos nosso objetivo mais secreto. // Dême aqui o mapa. Saibam que dividimos // Em três o nosso reino: e é nossa inabalável intenção // Sacudir de nossa velhice tôda preocupação e trabalho // Conferindo-os a fôrças mais jovens, enquanto nós // Livres de cargas rastejaremos para a morte.

T – 27:

O quê! Enquanto Nero se abandona ao sono // É preciso que vós venhais aguardar seu despertar? // Que errando no palácio, sem séquito e sem escolta // A mãe de César vigie só à sua porta? // Madame, volvei a vosso apartamento. //

Albine, é preciso não me afastar um só momento // Quero esperá-lo aqui: as tristezas que êle me causa // Me ocuparão o bastante todo o tempo que êle repousa. // Tudo o que eu predisse não foi senão demais assumido: // Contra Britânico, Nero se declarou.

T – 28:

Os espíritos que invoquei me abandonam // Os encantos que estudei me confundem // O remédio para o qual atentava me torturou; // Não me apóio mais em ajuda sôbre-humana // Ela não tem poder sôbre o passado, e quanto // Ao futuro, até que o passado seja engolfado em escuridão // Não é para a minha busca. — Minha mãe Terra! // E tu, dia fresco que nasces, e vós, montanhas // Por que sois belos? Não vos posso amar. // E tu, brilhante ôlho do universo // Que te abres sôbre tudo, e para tudo // És um deleite — tu não brilhas no meu coração. // E vós, rochedos, em cujo limite extremo estou de pé, e no limiar da torrente embaixo // Vejo os altos pinheiros reduzidos como a arbustos // Na tontura da distância; quando um salto, // Um sobressalto, um movimento, até mesmo uma respiração, levariam // meu peito no leito de seu seio rochoso // a repousar para sempre — por que razão eu paro? // Sinto o impulso — no entanto não mergulho; // Vejo o perigo no entanto não recuo; // E meu cérebro roda — no entanto meu pé está firme; // Não há poder sôbre mim que me prenda, // E faça viver minha fatalidade; // Se é que é vida gastar dentro de mim // Esta esterilidade de espírito, e ser // O sepulcro de minha própria alma, pois deixei // de justificar meus atos diante de mim mesmo // A última fraqueza do mal.

T — 29:

Liberdade! Liberdade! Morreu a tirania! // Correi daqui, proclamai-o, gritai-o pelas ruas.

T — 30:

Foi essa a face que lançou mil navios // E queimou as tôrres sem tôpo de Ílion? // Doce Helena, torna-se imortal com um beijo.

T — 31:

Ah, bela Zenocrate! divina Zenocrate! // Bela é epíteto por demais feio para ti...

T — 32:

O que é a beleza, então, dizem meus sofrimentos? // Se tôdas as penas que jamais tomaram os poetas // Tivessem alimentado o sentimento dos pensamentos de seus senhores, // E tôdas as doçuras que inspiraram seus corações // Suas mentes e musas sôbre temas admirados; // Se tôda a quinta-essência celestial que destilam // De suas flôres imortais de poesia, // Na qual percebemos, como num espelho // Os mais altos alcances do espírito humano; // Se êsses houvessem feito o período de um poema, // E todos se combinado no valor da beleza, // Ainda assim pairaria em suas cabeças sem descanso // Um pensamento, uma graça, uma inquirição, pelo menos, // Que não há virtude que transforme em palavras.

T — 33:

Como é preciso diante dêle que eu me mortifique! // Que dor é esconder meu desprazer amargo // O quê! // Para uma inocente um espírito tão em dia! // Ela fingiu sê-lo a meus olhos, a traidora, // Ou então o diabo soprou tais palavras à sua alma. // Enfim aqui estou eu morto por êsse funesto escrito. // Vejo que êle, o traidor, empalmou seu espírito, // Que à minha falta êle se ancorou junto a ela; // E é meu desespêro e minha dor mortal. // Eu sofro duplamente no vôo de seu coração // E o amor está sofrendo tanto quanto a honra. // Enraiveço de encontrar êsse lugar usurpado, // E enraiveço de ver minha prudência enganada. // Sei que para punir seu amor libertino // Não preciso fazer mais que a deixar cumprir seu mau destino, // Que serei vingado dela por ela mesma; // Mas é bem triste perder-se aquilo que se ama. // Céu! pois se para uma escolha filosofei tanto // Será necessário que me sinta tão prêso por seus encantos? // Ela não tem pais, nem apoio, nem riqueza; // Ela traiu meus cuidados, minhas bondades, minha ternura: // E assim mesmo eu a amo, depois de sua ação covarde // A ponto de não poder me livrar dêsse amor. // Tolo! Não tens vergonha? Ah! Eu estouro, fico louco de raiva // E esbofetearia mil vêzes o meu rosto.

BIBLIOGRAFIA

Lascelles Abercrombie, *The Idea of Great Poetry* (Londres, 1935). *The Theory of Poetry* (Londres, 1924).

Richard Alewyn, *Der Geist des Barocktheaters.* Em: *Weltliteratur,* Festgabe für Fritz Strich (Berna, 1952).

William Archer, *The Old Drama and the New* (Londres, 1923).

Aristóteles, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Text and a translation of the Poetics,* por S. H. Butcher (Londres, 1895).

Charles Bally, *Précis de Stylistique* (Genebra, 1905).

Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst.*

Eric Bentley, *The Modern Theatre* (Londres, 1948. A edição americana intitula-se *The Playwright as Thinker*).

R. P. Blackmur, *Language as Gesture* (Londres, 1954).

L. Bloomfield, *Language* (Londres, 1935).

P. Böckmann, *Formgeschichte der deutschen Dichtung* (Hamburgo, 1949).

Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry* (Londres, 1948).

M. C. Bradbrook, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* (Cambridge, 1931).

Elizabethan Stage Conditions (Cambridge, 1932).

A. C. Bradley, *Shakespearian Tragedy* (Londres, 1904).

Oxford Lectures on Poetry (Londres, 1909).

W. Russell Brain, *Mind, Perception and Science* (Oxford, 1951).

Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn* (Londres, 1949).

E. Bullough, 'Mind and Medium in Art' (*British Journal of Psychology,* vol. XI, parte I, 1920-21).

'"Psychical" Distance as a factor in art and an aesthetic principle'. *ibid.,* vol. V, 2, 1912-13).

M. W. Bundy, *The theory of imagination in classical and mediaeval thought* (Illinois, 1927).

Kenneth Burke, *A Grammar of Motives* (Nova York, 1945).

Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen* (Berlim, 1923-1929).

Sir Kenneth Clark, *Landscape into Art* (Londres, 1949).

S. T. Coleridge, *Lectures and notes on Shakespeare and other dramatists* (Londres, 1883).

Biographia Literaria (Londres, 1817).
R. G. Collingwood, *The Principles of Art* (Oxford, 1938).
E. Gordon Craig, *On the Art of the Theatre* (Londres, 1929.
Marcel Cressot, *Le Style et ses Techniques* (Paris, 1951).
Henri Delacroix, *Psychologie de l'Art* (Paris, 1927).
E. J. Dent, *Foundations of English Opera* (Cambridge, 1928).
Opera (Penguin Special, Londres, 1940).
John Dewey, *Art as Experience* (Londres, 1940).
Madeleine Doran, *Endeavors of Art: A Study of Form in Elizabethan Drama* (Madison, Wisc., 1954).
G. Du Genet, *Jean Giraudoux* (Paris, 1945).
Anton Ehrenzweig, *The Psycho-analysis of artistic vision and hearing* (Londres, 1953).
T. S. Eliot, *Poetry and Drama* (Londres, 1951).
Selected Essays 1917-32 (Londres, 1932).
Dramatis Personae (*Criterion*, vol. I, 1923).
"The Duchess of Malfi and Poetic Drama", em *Art and Letters* (inverno, 1920).
Una Ellis-Fermor, *The Frontiers of Drama* (Londres, 1948).
Dorothy Emmett, *The Nature of Metaphysical Thinking* (Londres, 1945).
William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (Londres, 1947).
The Structure of Complex Words (Londres, 1951).
Some Versions of Pastoral (Londres, 1950).
English Institute Essays 1949, editado por Alan S. Downer (Nova York, 1950).
Essays on Language and Literature por Proust, Valéry, Sartre, Paulhan, Ponge, Parain. Editado por J. L. Hevesi (Londres, 1947).
Francis Fergusson, *The Idea of a Theater* (Princeton University Press, 1949).
Henri Focillon, *La Vie des Formes* (Paris, 1947).
Katharine E. Gilbert e Helmut Kuhn, *A History of Esthetics* (Nova York, 1939).
H. Goldschmidt, *Die Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts* und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen (Zurique e Leipzig, 1915).
Robert Graves, *The Common Asphodel* (Londres, 1949).
Jane Harrison, *Ancient Art and Ritual* (Londres, 1913).
Robert Hartl, *Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen* (Viena, 1924).
Phyllis Hartnoll (ed.), *The Oxford Companion to the Theatre* (Londres, 1951).
Artur Henkel, *Die Spekulative Musikanschauung des Novalis* (tese de doutorado inédita, Graz, 1941, gentilmente emprestada pelo autor).
T. R. Henn, *The Apple and the Spectroscope* (Londres, 1951).
Werner Hilbert, *Die Musikaesthetik der Frühromantik* (Remscheid, 1910).

Gunnar Host, *L'oeuvre de Jean Giraudoux* (Oslo, 1942).
Humphrey House, *Coleridge.* The Clark Lectures, 1951-52 (Londres, 1953).
Erich Rudolf Jaensch, *Eidetic Imagery and typological methods of investigation* (Londres, 1930).
D. G. James, *Scepticism and poetry* (Londres, 1937).
P. Mansell Jones, *The Background to Modern French Poetry* (Cambridge, 1951). *Baudelaire* (Cambridge, 1952).
Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (Berna, 1948).
Paul Kluckhohn, *Die Arten des Dramas,* em *Deutsche Vierteljahrsschrift für Geistesgeschichte und Literaturwissenschaft* (Vol. XIX, 1941).
G. Wilson Knight, *The Wheel of Fire* (Londres, 1930).
L. C. Knights, *Explorations* (Londres, 1946).
Susanne Langer, *Philosophy in a New Key* (Cambridge, Mass., 1942).
Feeling and Form (Londres, 1953).
James Laver, *Drama—its costume and décor* (Londres, 1951).
Harry Levin, *The Overreacher* (Londres, 1954).
C. Day Lewis, *The Poetic Image.* The Clark Lectures, 1946 (Londres, 1947).
C. S. Lewis, *Variation in Shakespeare and others* (em *Rehabilitations,* Londres, 1939).
Sir Desmond MacCarthy, *Drama* (Londres, 1940).
Charles Mauron, *Mallarmé l'Obscur* (Paris, 1941).
Aesthetics and Psychology (Londres, 1935).
Kathi Meyer, *Bedeutung und Wesen der Musik* (Leipzig, Estrasburgo, Zurique, 1932).
Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme,* vols. I-III (Paris, 1947).
La Doctrine symboliste (Paris, 1947).
Mallarmé (Paris, 1953).
R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Musik* (Berlim, 1936).
Thomas Munro, *The Arts and their Interrelations* (Nova York, 1950).
J. Middleton Murry, *The Problem of Style* (Londres, 1922).
Shakespeare (Londres, 1936).
Walter Muschg, *Tragische Literaturgeschichte* (Berna, 1948).
Eric Newton, *The Meaning of Beauty* (Londres, 1950).
Allardyce Nicoll, *The Theory of Drama* (Londres, 1931).
Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.*
E. Noulet, *L'oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé* (Paris, 1940).
H. Osborne, *Theory of Beauty* (Londres, 1952).
Brice Parain, *Recherches sur la Nature et les Fonctions du Langage* (Paris, 1942).
A. F. Robert Petsch, *Wesen und Formen des Dramas* (Halle, 1945).
Jean Piaget, *Play, Dreams and Imitation in Childhood* (Londres, 1951).
John Press, *The Fire and the Fountain* (Londres, 1955).
H. H. Price, *Perception* (Londres, 1932).
Thinking and Experience (Londres, 1953).
Moody E. Prior, *The Language of Tragedy* (Nova York, 1947).

2,00

Herbert Read, *The Meaning of Art* (Londres, 1931. Edição Pelican, 1949).
Art and Society (Londres, 1937, 1945).
'The Dynamics of Art', *Eranos Jahrbuch*, xxi, 1952).
The True Voice of Feeling (Londres, 1953).
Icon and Idea (Londres, 1955).
Ernest Reynolds, *Modern English Drama* (Londres, 1949).
Théodule Armand Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice* (Paris, 1900).
I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (Londres, 1924).
Science and Poetry (Londres, 1926).
Practical Criticism (Londres, 1930).
The Philosophy of Rhetoric (Nova York, 1936).
Bertrand Russell, *Human Knowledge* (Londres, 1948).
J. P. Sartre, *Situations I-III* (Paris, 1947).
L'Imagination (Paris, 1948).
The Psychology of Imagination (Londres, 1950).
R. A. Sayce, *Style in French Prose* (Oxford, 1953).
Arnold Schering, *Beethoven und die Dichtung* (Berlim, 1936).
Das Symbol in der Musik (Leipzig, 1941).
Friedrich Schiller, *Ueber Matthissons Gedichte.*
A. Sewell, *Character and Society in Shakespeare* (Oxford, 1951).
C. Spearman, *Creative Mind* (Londres, 1930).
Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik* (Zurique, 1943).
J. I. M. Stewart, *Character and Motive in Shakespeare* (Londres, 1949).
Adrian Stokes, *Art and Science* (Londres, 1949).
J. M. Thorburn, *Art and the Unconscious* (Londres, 1925).
The Times (Crítico de Música), Vários artigos sôbre problemas gerais de música e estética, publicados periòdicamente nos últimos anos.
D. F. Tovey, *A Musician Talks*(1) *The Integrity of Music*(2) *Musical Textures* (Oxford, 1941).
Lionel Trilling, *The Liberal Imagination* (Nova York, 1951).
R. Wellek & Austin Warren, *Theory of Literature* (Londres, 1949).
George Whalley, *Poetic Process* (Londres, 1953).
Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* (Munique, 1908). Tradução inglêsa: *Abstraction and Empathy*, Londres, 1953).

ESTA OBRA FOI EXECUTADA NAS OFICINAS DA CIA. GRÁFICA LUX,
RUA FREI CANECA, 224 — RIO DE JANEIRO, PARA ZAHAR EDITORES